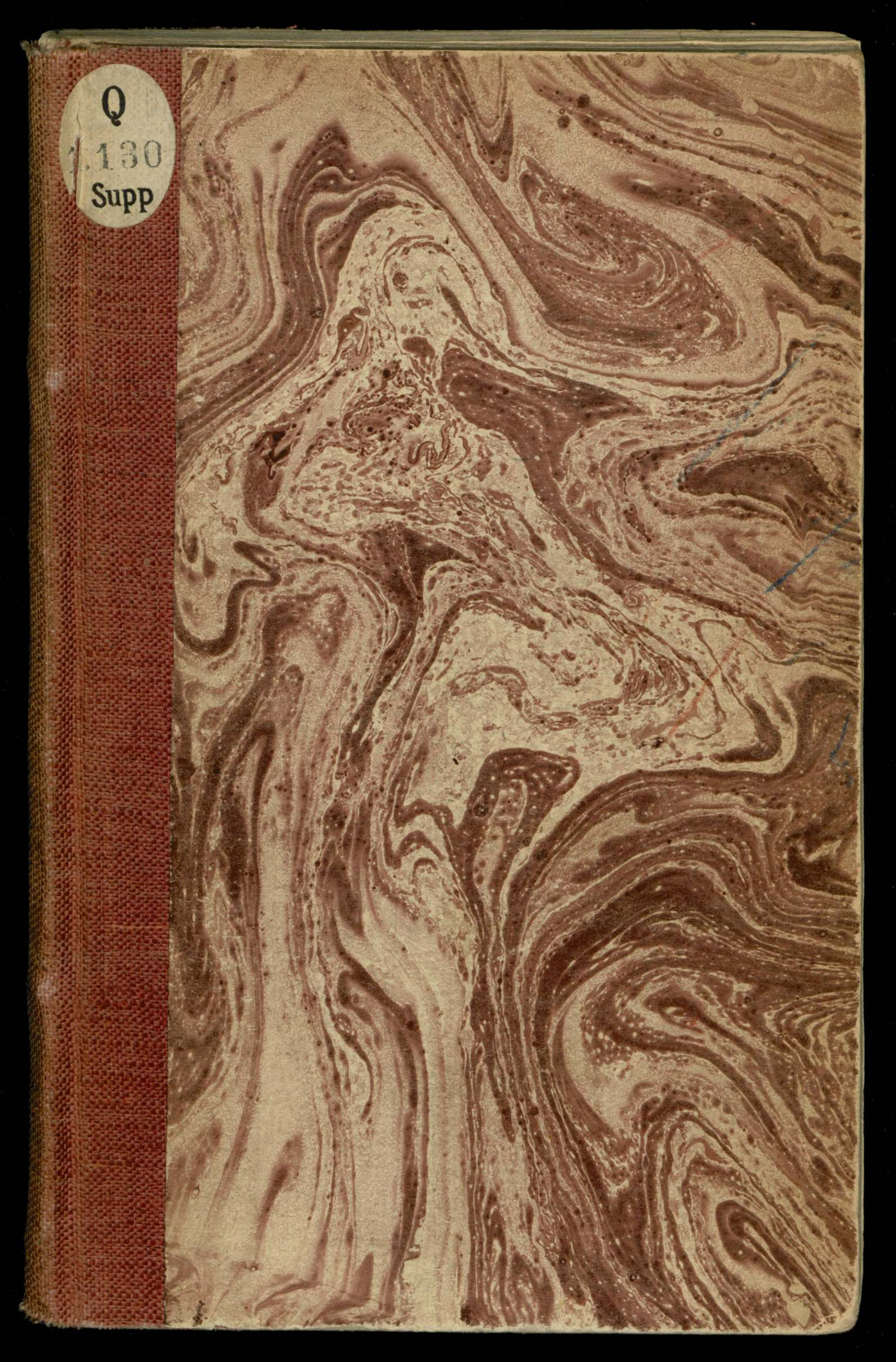
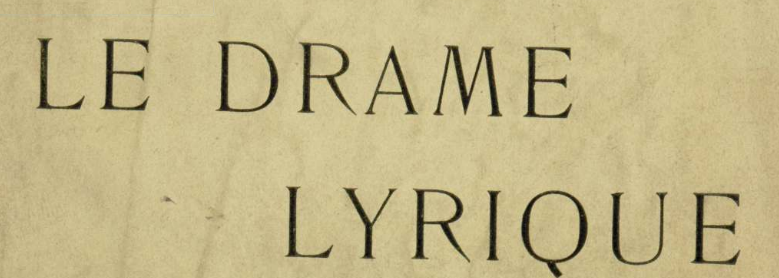

Q
1.130
Supp

HISTOIRE
DE
LA MUSIQUE DRAMATIQUE
EN FRANCE



LE DRAME LYRIQUE

PAR

Léon AUBIN



EDITION DE
" L'ÉCHO LITTÉRAIRE
ET ARTISTIQUE "

TOURS
IMPRIMERIE P. SALMON
10, RUE GAMBETTA, 10

1908

HISTOIRE DE LA MUSIQUE DRAMATIQUE
EN FRANCE

LE DRAME LYRIQUE

OUVRAGES RECOMMANDÉS :

Le Triomphe du Vice, par Louis MARIN (Paris, Librairie Dujarric) 2 50

Les Impressions d'un Sensitif, par Louis MARIN (Paris, Librairie Dujarric) 3 50

HISTOIRE DE
LA MUSIQUE
DRAMATIQUE
EN FRANCE.

LE DRAME
LYRIQUE

PAR

Léon AUBIN





EDITION DE ✦ ✦ ✦ ✦
" L'ÉCHO LITTÉRAIRE
ET ARTISTIQUE " ✦ ✦

TOURS
IMPRIMERIE P. SALMON
10, RUE GAMBETTA, 10

—

1908

A Monsieur Marc LANGLAIS

Directeur de l'*Écho Littéraire et Artistique.*

Mon cher ami,

*Les modestes chapitres qui suivent ont vu le jour dans l'*Echo Littéraire et Artistique, *dont vous avez été le vaillant fondateur et dont vous êtes resté la pensée agissante.*

Aujourd'hui, ces chapitres sont reliés et forment un volume que je me permets de vous dédier. L'œuvre est de bien minime valeur; aussi ne voyez dans mon geste — tout de gratitude — qu'un humble témoignage d'amitié et de reconnaissance, que je suis particulièrement heureux de vous offrir publiquement.

LÉON AUBIN.

Orléans, ce 1er mai 1908.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE III

Les Romantiques

1re Partie. — *Les Musiciens étrangers de l'Ecole Romantique à Paris*

2e Partie. — *Les Musiciens français de l'Ecole Romantique*

CHAPITRE IV

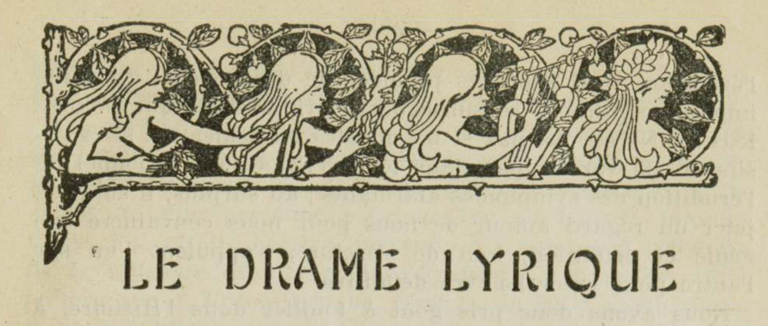
Les Contemporains

Pages

CHAPITRE V

Les Maîtres étrangers





LE DRAME LYRIQUE

Avant-Propos

En notre époque, où la vie intellectuelle est intense et fiévreuse, les Arts jouent un rôle sinon prépondérant, du moins très important, qui, chaque jour, s'accentue, s'affirme, se précise.

Dans le domaine artistique, comme ailleurs du reste, l'évolution fatale issue du prodigieux développement des idées philosophiques, s'est traduite par les plus significatives manifestations ; sous une poussée féconde, nos aspirations se sont développées, nos conceptions ont varié, notre esthétique s'est modifiée, notre idéal, enfin, a grandi..... Des besoins nouveaux sont nés ; et parmi ceux-ci la nécessité d'accroître notre instruction d'éléments multiples, s'est particulièrement fait sentir : c'est ainsi que les connaissances qui, jadis, paraissaient satisfaisantes, nous semblent, aujourd'hui, étroites et insuffisantes. Il ne convient plus à notre esprit, à la fois avide, curieux et inquiet, de savoir les rudiments des Arts ou leur technique plus ou moins complète ; il faut plus et mieux : nous voulons aussi connaître l'Histoire de ces mêmes Arts. C'est, en effet, une des caractéristiques de notre siècle — où l'érudition et la science se prêtent un mutuel concours dans une intime collaboration — que ce besoin impérieux qui nous harcèle tous, de nous documenter en toutes matières.

Il est une théorie, je le sais, qui soutient que les âges où

l'érudition sévit sont des périodes de décadence : au génie impuissant, dit-on, se substitue l'esprit philologique pointilleux..... Ne soyons pas si pessimistes ou seulement si excessifs, et ne voyons pas dans le développement rationnel de l'érudition des symptômes alarmants ; au surplus, il suffit de jeter un regard autour de nous pour nous convaincre que génie et érudition, loin de s'exclure, s'appuient l'un sur l'autre pour créer l'œuvre définitive.

Nous avons donc pris goût à fouiller dans l'Histoire, à étudier de près les hommes et leurs actes dans la succession des âges. Nous avons aussi éprouvé le désir, d'abord vague, puis violent, de connaître intimement, pour mieux nous identifier à eux, les maîtres dont nous interprétons ou dont nous admirons les œuvres ; nous avons voulu pénétrer leurs origines, leurs personnalités, leurs conceptions, leurs secrets et leurs procédés ; nous nous sommes complus, enfin, à rechercher leurs intentions mystérieuses, à analyser leurs productions multiples et à établir la juste part de leur influence ou de leur action dans le domaine de l'évolution sociale.

De telles études, en même temps qu'elles venaient fortifier singulièrement notre esprit en établissant une nouvelle orientation artistique, créaient une branche de connaissances trop longtemps dédaignées ou délaissées : l'Histoire des Arts.

Malheureusement, jusqu'à nos jours, seuls de rares privilégiés ont pu goûter au charme de ces nouvelles études, surtout en ce qui concerne l'Art Musical : l'œuvre est trop jeune pour que la diffusion en soit complète.

C'est profondément regrettable.

Dès notre enfance, nous sommes bien initiés, nous tous, aux détails des littératures anciennes et modernes, étrangères et française : cours de littérature, histoires littéraires, revues littéraires, conférences littéraires, etc., etc., pullulent, abondent ; l'Histoire militaire, politique et économique des peuples anciens et nouveaux est non moins bien enseignée à toutes les foules : l'Histoire des Arts, elle, reste ignorée de presque tous !..... Certes, je suis loin de déplorer le magnifique élan de toute une élite intellectuelle vers les études littéraires notamment — qui, je le confesse en toute franchise, ont mes secrètes préférences, — cependant, c'est avec peine que je vois cette même génération vivre dans l'ignorance complète de ces choses artistiques qui nous ont valu, à juste titre, une renommée universelle ; car, ne l'oublions pas, la France, Attique moderne, brillera dans les annales des âges futurs, moins par le souvenir de ses faits d'armes, pourtant glorieux, que par l'éclat incomparable, non seulement de sa

Littérature, mais aussi de ses Beaux-Arts ; ce sera notre titre à la reconnaissance de l'Humanité : c'est mieux et plus noble.

Pour aider, dans la mesure de nos moyens, à répandre ces connaissances avec lesquelles il est de notre devoir de nous familiariser tous, et que je juge absolument indispensables à toute personne soucieuse de sa culture intellectuelle, j'ai résolu d'écrire une suite d'articles sur l'Histoire de la Musique dramatique en France. La première série portera sur le *Drame lyrique*. C'est là un sujet particulièrement intéressant et instructif qui, je crois, réunira les suffrages de tous les lecteurs.

De cette étude sera écarté, évidemment, tout ce qui a trait à la technique de la Musique — que je n'aborderai, dans ses caractères généraux d'ailleurs, que dans la mesure nécessaire au développement des points traités ; car, ce n'est pas un cours d'Harmonie ni de Composition musicale que je tiens à faire : du reste, je dois reconnaître qu'en la matière ma compétence est trop sujette à caution pour que je me hasarde sur un terrain où, vraisemblablement, je risquerais fort de m'embrouiller piteusement !..... Non. Nous n'allons nous occuper dans les chapitres sans prétentions qui suivent que de l'Histoire de la Musique dramatique dans notre pays. A cet effet, nous allons prendre cette Musique à ses origines mêmes et poursuivre l'examen de son évolution à travers les siècles et les régimes jusqu'à nos jours. Ainsi, nous verrons par quelles étapes multiples et successives est passé un art qui, à cette heure, est en plein et parfait épanouissement ; nous étudierons les diverses Ecoles qui se sont succédé ; et, en même temps que nous parlerons des génies qui les ont illustrées, nous analyserons les œuvres qui ont surgi et les doctrines qui se sont épanouies. Un pareil examen ne pourra se faire sans que nous disions un mot des luttes épiques entre partis et sans que nous relevions de curieuses anecdotes, souvent ignorées, — qui viendront rompre le caractère un peu sévère de ces études. Puis, aidé de la philosophie et de la littérature, nous essayerons, en donnant notre appréciation sur la valeur du mouvement musical contemporain, de dégager, si possible, les principes fondamentaux et les formules définitives de la Musique dramatique.

En résumé, nous n'innovons ni ne créons rien : nous tentons simplement de vulgariser des connaissances dont la diffusion s'impose aujourd'hui.

Certes, pour beaucoup de lecteurs, les sujets que je vais avoir l'honneur de développer, n'auront pas le charme de l'inédit, car ils sont connus de la plupart d'entre eux depuis

fort longtemps ; l'esprit particulier dans lequel mon travail est conçu et les méthodes d'investigation que j'ai employées pour me documenter fidèlement, me laissent croire, néanmoins, que ces articles pourront être suivis avec fruit par tous les dilettantes indistinctement, et que les personnes avisées, elles-mêmes, y trouveront quelque chose à glaner.

⁂

Mais, au moment de commencer, un scrupule m'arrête, et je tiens à m'en délivrer : en composant ces pages, je n'ai eu qu'un double but, instruire et intéresser ; c'est dire tout le caractère sérieux de mon travail. Ce n'est pas un exposé de futilités ou d'historiettes que je vais faire, c'est, au contraire, une étude très sévère et très détaillée d'une des plus belles branches de l'activité artistique. Aussi, qu'on n'attende pas de moi une suite de récits plus ou moins enfantins, superficiels ou fantaisistes. Peut-être, certainement même, entraîné par une documentation trop serrée, me faudra-t-il entrer souvent dans des développements un peu arides : je n'hésiterai pas à en poursuivre le cours, persuadé que je suis que l'intérêt que le lecteur porte aux choses de l'art musical, lui fera supporter sans fatigues des digressions un peu longues, parfois.

C'est fort de cette idée que je commence cette série d'articles sur la Musique, — qui sont, je crois, les premiers publiés par l'*Echo littéraire* sur un tel sujet.

CHAPITRE PREMIER

Les Primitifs

LA MUSIQUE DRAMATIQUE AU MOYEN-AGE

Dans le domaine de la Musique, trois grandes Ecoles se partagent le monde artistique : l'Ecole française, l'Ecole italienne, l'Ecole allemande.

L'Allemagne s'adonne à la musique savante ; à elle les combinaisons profondes et philosophiques ; à elle les harmonies robustes et compliquées.

L'Italie cultive avant tout la mélodie et la virtuosité ; l'art du chant l'attire spécialement ; le *bel canto*, comme on dit dans la langue de Rossini, est sa grande préoccupation : à elle la musique facile, séduisante, pleine de fioritures et de fantaisies.

La France, elle, recherche surtout la précision élégante des formes, la pureté du style, la sincérité et l'émotion dans l'expression.

La Musique française a donc des caractères personnels bien déterminés, — qui semblent, du reste, être en parfaite conformité avec les précieuses qualités de notre race. Elle paraît, dans ses tendances comme dans son évolution, refléter toujours l'âme de la nation. Et cette particularité s'explique d'autant mieux que nos musiciens ont subi surtout et avant tout, depuis le moyen-âge jusqu'à nos jours, l'influence de nos littérateurs, de nos poètes et de nos philosophes. Nous ne pouvons donc étudier l'évolution de la Musique, en général, et de la Musique dramatique, en particulier, sans faire quelques incursions dans le domaine de la Littérature.

⁂

Au préalable, procédons à quelques définitions pour mieux préciser le sujet de cette première leçon :

Qu'entend-on par *Musique dramatique ?*

La Musique, suivant le point de vue auquel on se place, peut être l'objet des divisions les plus diverses : c'est ainsi qu'apparaissent tour à tour la musique vocale et la musique instrumentale, la musique religieuse et la musique profane, la musique dramatique et la musique de concert ou de chambre, etc., etc. La *Musique dramatique* est donc un genre du grand art musical, et elle peut être définie : musique propre aux pièces de théâtre, ou encore musique qui tire ses effets de la parole et de la musique réunies.

Ce sont là des définitions bien incomplètes, je l'avoue, car, par exemple, la *Symphonie* et *l'Oratorio,* — dont nous nous occuperons ultérieurement, au reste, — sont des genres éminemment dramatiques ; pourtant la parole en est souvent bannie et leur cadre ordinaire est moins le Théâtre que le Concert ou l'Eglise. Aussi, faut-il mieux dire que la *Musique dramatique* est celle qui comporte dans sa conception une idée d'action complexe, — dramatique, religieuse ou autre, — exprimée par des actes, des paroles ou esquissée seulement par des accords.

Ainsi comprise, la *Musique dramatique* offre un champ des plus vastes ; c'est une des plus belles manifestations du grand art , et on peut dire, presque, qu'à elle seule elle est moins une division de la Musique que toute la Musique elle-même.

Ceci posé, voyons maintenant l'état de la Musique dans la Gaule primitive, et suivons-en rapidement le développement dans les périodes subséquentes — car l'histoire de notre *Musique dramatique* est intimement liée, à ses débuts, à celle de la Musique en général.

Ecrasés par leurs vainqueurs, puis devenus Romains, les Gaulois nous ont laissé peu de chose de leurs Arts et de leur Langue, — de leur Musique encore moins. Quelques lignes insignifiantes de l'illustre historien Tite-Live nous disent seulement que ces peuples se réunissaient dans les assemblées publiques, au son d'instruments bruyants, et entonnaient des chants de guerre bizarres et sauvages.

En revanche, l'Armorique — pas encore baptisée Bretagne, mais déjà refuge des vieilles traditions, — moins bien conquise par les Romains, conservait des traces de Musique pri-

mitive ; Bardes et Druides s'étaient enfuis au fond de la presqu'île, et, là, loin du Romain, loin du Chrétien vainqueur, jouaient sur la harpe celtique les mélodies qu'accompagnaient leurs poèmes religieux. Hélas ! les Bardes et les Druides n'écrivaient pas, et c'est par la tradition, par la voie orale seule qu'ils transmettaient leur enseignement ; aussi, nos connaissances en ce qui concerne leur art sont elles, sinon bien obscures, du moins très réduites.

Quoi qu'il en soit, l'invasion romaine en Gaule ne fut pas sans profit artistique pour ce dernier pays, car elle y introduisit le *Plain-chant*. Nommer le *Plain-chant*, c'est rappeler d'un mot toutes les origines latines et même grecques de notre musique. Mais ce mot même de *Plain-chant* est bien vague ; et si nous regardons un peu son histoire, peut-être trouverons-nous, non seulement un, mais deux et même trois *Plains-chants*.

Le premier, établi en France dès le VIe siècle, est le plain-chant liturgique pur, régularisé par saint Ambroise, corrigé, refait et codifié par les papes — particulièrement par Grégoire Ier le Grand, d'où le nom de *Chant grégorien :* c'est le chant de l'Eglise universelle imposé à tout chrétien, sujet de Rome.

Pour être encore du *Plain-chant*, le deuxième est déjà moins pur : aux mélodies liturgiques se mêlent des accents, des inflexions qui paraissent se rapprocher de la musique profane.

Enfin, il en est un troisième sur lequel il semble qu'il ne soit plus permis de douter, c'est le chant de certaines proses — sorte de commentaires de la parole divine — que l'Eglise a admises dans le sanctuaire, mais qui n'ont plus la raideur du style pour ainsi dire lapidaire du *Plain-chant* romain ; elles sont rythmées, mélodiques, variées même, et il est impossible de n'y pas reconnaître la liberté d'allure de la musique populaire.

⁂

C'est qu'en effet, parallèlement à la musique sacrée, la musique profane se développait très heureusement et n'était pas sans exercer une influence profonde sur les mœurs ; le goût des airs légers, badins ou sérieux se répandait dans le Peuple à mesure que se fortifiait l'amour de la poésie.

La Poésie et la Musique, d'ailleurs, ont toujours vécu à l'origine dans une union étroite : le poète fait des vers qu'il chante ensuite. Il en est invariablement ainsi dans les âges

primitifs. Cette vérité est aussi constante que celle qui veut que le développement de la Poésie précède chez tous les Peuples celui de la Prose : l'homme chante avant de raisonner ! C'est précisément la Poésie que nous rencontrons à la naissance de notre littérature ; nous la trouvons sous la forme grandiose de l'Epopée — que composent et chantent au nord les *Trouvères*, au midi les *Troubadours*, un peu partout les *Ménestrels* ou les *Jongleurs*.

L'Epopée procède de la cantilène qu'elle amplifie ou transforme jusqu'à ce qu'elle arrive à dégager son originalité propre et à se constituer en genre — d'où est sortie la *Poésie Epique*.

L'Epopée est consacrée au récit de faits souvent imaginaires, considérés par le poète ou par le public comme faisant partie de notre Histoire. Les poèmes où l'Histoire est unie si étroitement à la Légende s'appellent *Chansons de gestes*, ainsi nommés, moins à cause des gestes significatifs qu'exécutaient leurs interprètes en les récitant, comme on le croit généralement, qu'à cause des *faits et gestes* qu'elles relataient ; ce sont donc des *Chansons d'histoire :* la poésie naïve s'y trouve alliée aux chants primitifs.

A côté de la *Poésie Epique*, nous voyons apparaître bientôt un autre genre, la *Poésie Lyrique*. Elle comprend toute espèce de poésie dans laquelle les paroles sont subordonnées à l'élément musical.

La poésie lyrique des troubadours était morale, satirique, politique autant qu'amoureuse ; la poésie lyrique des trouvères, elle, était presque exclusivement amoureuse. Quelle qu'elle fût, elle comprenait à son tour plusieurs genres. C'est ainsi que dans le Nord nous trouvons :

La *Romance* qui, comme l'Epopée, est sortie de la cantilène ;

La *Pastourelle*, sorte de chanson de bergères ;

Le *Motet*, d'origine incertaine ; c'était un chant à plusieurs voix ;

La *Ballette*, chanson à danser ;

Le *Serventois*, nom d'une poésie religieuse ;

Le *Jeu parti*, dialogue souvent chanté où deux poètes disputent sur un point de galanterie ; parfois il affectait une forme dramatique.

Parmi les principaux genres de la poésie lyrique du Midi, il y a lieu de citer

La *Pastourelle* ou scène champêtre ;

La *Canzone* ou chanson divisée en strophes et terminée par un couplet portant le nom d'*envoi ;*

La *Ballade* ou chanson accompagnée de danse ;
Le *Sirvente*, sorte de satire violente.

⁂

Mais, qu'il s'agisse de la *Poésie épique* au de la *Poésie lyrique*, les genres littéraires que nous venons d'énumérer n'étaient composés que de chants profanes, et la musique qui s'y trouvait adaptée n'avait évidemment rien de religieux : *Trouvères* et *Troubadours*, *Ménestrels* et *Jongleurs* sont des laïques dont la muse est parfois libertine.

L'Eglise, pourtant, qui fut longtemps un foyer fécond de lumière et de civilisation, ne pouvait, de son côté, rester indifférente au mouvement littéraire et artistique de l'époque. Aussi, voyons-nous, en plein moyen-âge, se développer dans son sein même un genre nouveau, le *Drame liturgique*, sur lequel j'attirerai particulièrement l'attention publique puisque du *Drame liturgique* est sortie, presque dans son entier, la *Musique dramatique*, objet de cette série d'études.

Chose curieuse, en France comme en Grèce, le *Drame* ou mieux le *Théâtre*, pour l'appeler d'un nom plus exact, est né dans l'Eglise même. Pour augmenter la solennité des cérémonies du culte et frapper davantage l'imagination des fidèles, le clergé intercale dans l'office, dès le VIIIe siècle, la représentation figurée de certains faits de l'histoire religieuse : tel est le *Drame liturgique*. Il n'était à l'origine que la suite du drame divin joué à l'autel, dans les magnifiques théâtres que sont les cathédrales qui paraissent étroites à force de hauteur et semblent chercher à embrasser le ciel dans leurs voûtes hardies ! Car, c'était toujours dans ce merveilleux décor, au jour mystérieux des vitraux coloriés ou des cierges bénits, aux sons graves et étranges de l'orgue que se déroulait tout le drame religieux, que défilaient les longues processions, chœurs somptueux de la tragédie chrétienne.....

Le *Drame liturgique* n'est d'abord que la mise en action et en dialogue de ce qui est en récit dans l'Evangile. Le texte, très court, en latin et en prose, ne se compose que de paroles rigoureusement tirées de l'Ecriture. Puis, des altérations se produisent, des amplifications s'effectuent. Toutefois, on n'y rencontre jamais ni la passion, ni les intrigues, ni le mouvement scénique qui jouent le principal rôle dans le drame profane ; ce qui y domine, c'est le calme et la simplicité des récits. l'élévation et la noblesse des pensées, la pureté des principes moraux. La musique destinée à traduire de semblables

sentiments et à y ajouter une expression plus puissante, devait nécessairement avoir le même caractère. Aussi, n'y faut-il pas chercher une musique rythmée et mesurée si propre à secouer les passions mondaines, mais une musique plane, établie d'après les règles de la tonalité du plain-chant, soumise seulement à certaines lois d'accentuation.

Dès le IXe siècle, l'Eglise, disposée comme un théâtre, laissait voir la *Crèche*, les *Bergers*, les *Mages* conduits par l'Etoile merveilleuse. Puis, ce fut l'épisode si touchant des *Saints Innocents*, enfin et surtout, le grand récit dramatisé de la *Passion*.

Pourtant, le *Drame liturgique* se modifie peu à peu en se développant. Le texte s'allonge, les vers remplacent la prose, la langue vulgaire se substitue au latin, la musique s'éloigne de plus en plus des formes hiératiques du plain-chant.

C'est au Xe siècle que nous rencontrons le premier de ces *Drames* où se trouvent et des paroles françaises et de la musique, c'est celui qui raconte l'histoire des *Vierges sages* et des *Vierges folles*.

A partir du XIe siècle, les *Drames liturgiques* deviennent plus nombreux et sont remplis de musique. Qui mieux est, ils font place à l'*Opéra liturgique*, puisque l'action dramatique s'y trouve, enfin, subordonné à l'élément musical ; et les mélodies, à mesure que nous avançons dans le moyen-âge, sont de plus en plus caractéristiques.

Cependant les *Drames* se succèdent en une production intensive où la valeur est sacrifiée trop souvent au nombre ; ils s'écartent davantage, en outre, de leur formule initiale, ainsi qu'en témoigne la singulière cérémonie de la *Messe* ou *Fête de l'Ane*, réglée par l'archevêque de Sens lui-même, Pierre de Corbeil. Je ne puis résister au désir de dire quelques mots de cette curieuse autant que burlesque manifestation :

Tenant un enfant dans ses bras, une jeune fille, montée sur un âne magnifiquement caparaçonné, représentait la Vierge Marie. Arrivée à la porte de l'église, elle était introduite dans le chœur et se plaçait à droite de l'autel pendant que l'on célébrait une messe dont l'*Introït*, le *Gloria*, le *Credo* se terminaient par le cri de *hi-han*, qui retentissait encore à la place du *Deo gratias* final ! Pendant l'office, on entendait une prose entièrement consacrée à l'âne...

Certes, l'idée était très louable d'honorer la mémoire de l'humble animal dont le robuste courage avait permis à l'enfant Jésus de fuir en Egypte ; avouons cependant que le sujet ne prêtait guère à une interprétation musicale, et que

les *hi-han* quelque peu vulgaires et surtout inharmonieux poussés par des fidèles sincères mais naïfs, devaient produire une étrange cacophonie dans les Temples réservés jusque-là aux mystérieuses cérémonies du culte !...

Le *Drame liturgique* s'altère visiblement et le style sacré évolue de plus en plus, si bien même que bientôt les œuvres musicales ne sont plus que des tournois grotesques, « où, « comme le dit l'illustre Gounod, les maîtres soi-disant reli-« gieux se livrent à une combinaison ridicule de facéties et « d'énigmes harmoniques dont la draperie enveloppe et dissi-« mule le chant qui sert de thème à leurs compositions ; et « ce chant lui-même est souvent une chanson plus que pro-« fane, popularisée par des vers plus que légers.

« C'est ainsi, ajoute Gounod, dont la bonne foi ne saurait « être suspectée, qu'une Messe portait le titre de la chanson « même que l'auteur avait choisie pour en faire son thème « principal : telle est la Messe *Baise-moi, ma mie*, et celle « non moins édifiante de *Robin, tu m'as toute mouillée.* »

C'est d'ailleurs la période où fleurissent les *Jeux*, sorte de drames demi-sacrés, demi-profanes, qui semblent devoir tirer leurs origines des *jeux-partis*, ces dialogues dramatiques et chantés des trouvères, dont nous avons eu l'occasion de nous entretenir il y a quelques instants.

Du XIIIe siècle, nous avons le *Jeu d'Adam*, pièce liturgique par ses attaches, mais drame séculier par l'ampleur du développement, comme par l'emploi de la langue vulgaire.

Nous abordons le XIIIe siècle ; c'est l'époque la plus brillante du moyen-âge, aussi bien dans les arts que dans la littérature.

Partout, les documents abondent, et c'est par centaines que l'on connaît les compositions des musiciens ou des poètes de cette époque ; parmi les monuments qui nous restent, je citerai le *Jeu de Saint Nicolas* — pièce d'allure très libre, soit dit entre parenthèses.

⁂

Dans le domaine musical, il faut encore compter, assurément, avec l'art religieux, avec le chantre et l'organiste, mais ils ne suffisent plus et la Musique proprement dite semble chercher hardiment ailleurs de nouvelles formules et une autre orientation. Les troubadours, les trouvères, les ménestrels, les jongleurs, gent joyeuse et musicale dont l'inspiration était légère et frondeuse, ainsi que nous l'avons vu précédemment, prennent alors une importance prépondérante

qu'il y a lieu de signaler ; ils apparaissent cette fois en pleine lumière. C'est en vain que les évêques, dans leurs Conciles, frappent à coups redoublés la muse profane : soutenue par le peuple, encouragée par les rois, elle allait, gardant pieusement les chants antiques, apprenant des Peuples nouveaux de nouvelles mélodies, créant ainsi ce qui devait être plus tard la Musique française... Les chanteurs populaires s'affranchissent et s'imposent. Ce sont définitivement eux qui, pour nous, seront les musiciens par excellence, les pères de nos compositeurs, de nos instrumentistes.

Leur répertoire est riche et leur ambition large : il ne leur suffit plus de composer et de chanter des *romances*, des *pastourelles*, des *canzones*, le *Drame* les attire et ils veulent s'y essayer. Une occasion justement se présente dont ils profitent : les auteurs de *Drames liturgiques*, en effet, soucieux de changer ingénieusement leurs spectacles grâce à la musique profane, se décident, enfin, à introduire ouvertement les ménestrels dans le *Drame*. Or, les ménestrels étaient d'excellents exécutants ; aussi, dès qu'ils furent mis à contribution, s'empressèrent-ils de donner à la partie instrumentale une place importante.

Voilà donc l'*Orchestre* bien et dûment établi, et pendant les XIIe et XIIIe siècles, les instruments jouent un très grand rôle dans les représentations sacrées.

L'évolution se poursuit ; le besoin de varier les effets dramatiques — et d'assurer, aussi, plus puissamment l'autorité de l'Eglise — fait naître, au XIVe siècle, les *Miracles*, dont les plus célèbres sont les *Miracles de Notre Dame*.

Un *Miracle* est la mise en scène, avec accompagnement de musique et de chant, d'un événement merveilleux produit par l'intervention de la Vierge.

Enfin, surgissent les *Mystères*. C'est dans les *Mystères* que le *Drame* du moyen-âge trouve, sous tous les rapports, sa forme la plus complète. Un *Mystère*, c'est l'exposition dialoguée d'un événement historique tiré de l'Écriture Sainte ou de la Vie des Saints. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, il résume donc une simple action dramatique et n'a rien de commun avec les secrets du dogme. Il est en vers de huit syllabes, à rimes plates ; les passages lyriques devaient être chantés.

Avec les *Mystères*, nous sommes encore fidèles à la vieille tradition, et ils ne sont, après tout, que la suite des *Drames* ou *Opéras liturgiques* du XIe siècle : nous y trouvons, comme dans les *Miracles*, force musique avec accompagnement d'instruments divers.

Mais, dès le XIVe siècle, même avant, les trouvères, les troubadours, les ménestrels, les jongleurs, qu'entravaient les règlements sévères et étroits du clergé, se dégagent complètement et veulent reprendre leur belle liberté. Abandonnant les sujets religieux, ils essaient de faire des œuvres plus conformes à leur caractère laïc et mettent en scène des histoires d'amour, de petits tableaux populaires, des aventures villageoises, et la musique d'aller son train ! La *Comédie lyrique*, ou *Opéra-comique*, naissait ainsi ; il faut en rattacher les origines à ces fêtes burlesques que toléra l'Église au moyen-âge et dont la *Messe de l'Ane* est un spécimen curieux. Ces fêtes étaient autant d'occasions offertes aux auteurs d'exercer leur verve en des œuvres légères.

Une jolie petite pièce de ce genre, *Aucassin et Nicolette*, date de cette époque et contient un peu de chant.

Le célèbre trouvère *Adam de la Halle*, surnommé le Bossu d'Arras, écrivit deux pièces, dont l'une, le *Jeu de la Feuillée*, est une véritable féerie avec couplets, chœurs et changements de décors.

L'autre, le *Jeu de Robin et Marion*, peut être considérée, sous sa forme délicieuse de pastorale, comme le premier de nos *opéras-comiques*. En effet, nous y voyons la musique formée de gentils couplets s'adaptant bien aux paroles, égayée, en outre, de danses alertes et vives à l'allure toute nationale. Nous voici loin des scènes presque liturgiques des *Vierges folles*.

Le *Jeu de Robin et Marion* est un opéra-comique, ai-je dit ; la bergère Marion, tout en gardant ses moutons, chante son amour pour Robin :

Robin m'aime, Robin m'a,
Robin m'a demandée, si m'ara.

Un chevalier, surgissant à l'improviste, l'entraîne et tente de l'enlever ; mais elle se dégage, rejoint ses compagnons, et, après une série de divertissements villageois où ils manifestent leur joie de voir Marion échappée aux entreprises galantes du chevalier, tous se prennent la main pour exécuter la danse appelée la *tresque*. Robin part fièrement, le poing sur la hanche, esquissant des mouvements gracieux, à la grande admiration de Marion, dont il prend ensuite la main gantée ; puis, le voilà, menant la farandole à travers les sentiers ombreux, et les cornemuses, les cornets et autres instruments de résonner joyeusement !

La naïve et charmante pastorale se termine gaiement au fond des bois, à la voix de Robin :

> **Venez après moi, venes le sentèle,**
> **Le sentèle, le sentèle lez li bas.**

Cette œuvre encore fraîche et pimpante, a sept siècles d'existence ; elle constitue un monument très remarquable de notre *Musique dramatique.* Quand nous rechercherons les origines de *l'Opéra-comique*, dans un autre opuscule, nous aurons l'occasion de reparler du *Jeu de Robin et Marion.*

***

Revenons à notre sujet.

Le moyen-âge n'eut pendant longtemps ni théâtre permanent, ni acteurs de profession. Les spectacles avaient lieu dans l'église même, sous le porche ou sur les places publiques. Enfin, apparut, en 1400 environ, l'Association des *Confrères de la Passion*, ainsi nommée parce que ses membres interprétaient généralement les *Mystères de la Passion.* Cette association est la plus ancienne troupe permanente donnant sur un théâtre stable des représentations régulières. Elle se composait de bourgeois et d'artisans : c'est là l'origine curieuse et modeste de nos troupes théâtrales.

Ne répondant plus aux besoins nouveaux des esprits ébranlés par la *Réforme* et par la *Renaissance*, les *Confrères de la Passion*, vers la fin du XVI[e] siècle, cessent de jouer, et les *Mystères* disparaissent. D'ailleurs, le théâtre semble renoncer à la musique, les morceaux de chant deviennent moins nombreux dans les œuvres, et, bientôt, dans certaines pièces, on cesse absolument d'en rencontrer.

En revanche, l'art musical trouve asile à la Cour des rois et des princes ; ceux-ci, pour relever la splendeur de leurs fêtes, appellent de nombreux artistes, et, parmi eux, un grand nombre de musiciens. Poètes et ménestrels, s'unissant afin de varier les divertissements, inventent une sorte de représentation où la mythologie et l'allégorie tiennent la plus grande place. Une somptueuse mise en scène, des chants, des danses, des concerts d'instruments concourent à l'effet de rehausser l'éclat de ces solennités mondaines.

A l'instar des Italiens — dont le poète Antoine de Baïf, retour de Venise, vante les œuvres, les imite ou s'en inspire — à l'instar des Italiens, dis-je, les Français empruntent leurs

sujets à l'antiquité classique : c'est la fable d'*Orphée et Eurydice*, c'est la légende de *Circé*, ce sont les mythes d'Apollon qui servent de thème à ces développements à la fois plastiques, littéraires et musicaux. Bientôt ces sortes de représentations prennent une forme plus soignée, la musique y joue chaque fois un rôle plus important : c'est là que naît le *Ballet de Cour* — d'où sortira, au XVIIe siècle, le genre nouveau de l'*Opéra*.

L'Italie avait donné l'exemple de ces fêtes en allégories mimées. La France suivit, et c'est au cours de l'une de ces solennités que fut offert le fameux *Balet comique de la Reine*, organisé par Beaujoyeux, mis en musique par Beaulieu et Salmon. Ce ballet fut représenté au Louvre en 1582 ; il ne le cède en rien aux grands ballets italiens et il est facile d'y découvrir déjà quelques-uns des éléments qui constitueront plus tard la *Tragédie lyrique* ou *Opéra*.

Les dernières années du XVIe siècle, sont aussi les dernières du moyen-âge musical et clôturent la période dite des *Primitifs* ; elles marquent l'apogée du style ancien et le commencement de la musique moderne. Une ère nouvelle va s'ouvrir où la *Musique dramatique*, encore vague, indéterminée, imprécise, va devenir un genre nettement caractérisé qui comptera parmi les arts les plus goûtés et les plus prospères. Du cycle si curieux et si intéressant des *Primitifs*, nous allons donc passer au cycle des grands *Classiques*.

CHAPITRE II

Les Classiques

Dans le chapitre que nous venons d'étudier, nous avons examiné l'évolution de la Musique dramatique en France depuis sa naissance jusqu'à la fin du moyen-âge, c'est-à-dire jusqu'à l'apparition du *Ballet de cour*, soit jusqu'au XVIIe siècle. Nous y avons même parlé des origines de ce *Ballet de cour*, et nous avons cité le *Balet comique de la Reine* — qui fut donné en 1582 — comme l'une des plus remarquables tentatives de l'époque.

Le *Balet comique de la Reine* est, en effet, un curieux et intéressant spécimen du genre nouveau. On y voit du pompeux et du comique ; la musique y est employée sous toutes ses formes, sérieuses et légères, depuis le couplet à refrain jusqu'au madrigal à plusieurs voix, le tout accompagné de nombreux instruments. On retrouve là, en un mot, les origines tangibles de notre *Opéra*.

Pour accompagner leurs chansons et leurs danses, les musiciens ne se faisaient point faute d'employer toutes les formes instrumentales mises à leur disposition. L'orchestre des ballets royaux était un des plus riches et des plus variés, témoin le *Ballet du Roi*, qui date de 1617.

Au nombre des compositeurs de ballets, il nous faut citer les noms de Guédron, Mauduit, Bataille, qui écrivirent ensemble le *Ballet du Roi*. Antoine père et fils, d'Assoucy — qui fit la musique de l'*Andromède* de Corneille, — enfin le roi Louis XIII lui-même, inspirateur de la musique du ballet de la *Merlaison*, sont autant d'auteurs qui brillèrent au premier rang parmi les musiciens prédécesseurs de Cambert et de Lulli.

On se tromperait étrangement si l'on croyait qu'un *Ballet*

était l'œuvre d'un seul de ces artistes ; tous y travaillaient, se partageaient la besogne, — circonstance qui contribua, comme on le devine, à donner peu d'unité et de caractère artistique à cette sorte de composition. Aucun de ces *ballets* ne contenait, d'ailleurs, une seule scène qui pût passer pour lyrique dans le vrai sens du mot : quelques élégies, des titres qui promettaient sans tenir, des décors, des danses auxquelles prenaient part les plus grands personnages, parfois même le Roi, voilà ce que l'on y trouvait ; mais de la musique dramatique proprement dite, point.

C'était dans les grands ballets, sérieux, allégoriques ou mythologiques, que le célèbre poète de cour Benserade brillait de tout son éclat. On se rappelle que toute la Cour fut partagée à une certaine époque sur le sonnet de *Job* par Benserade et sur celui d'*Uranie* par l'élégant Voiture : il y eut les *Jobelins* et les *Uraniens ;* on sait aussi que Molière décocha au fameux auteur de *Job* des traits mortels dans sa comédie du *Sicilien.* Aussi, le jour où le roi, abandonnant les ballets du Benserade, dansa le ballet du *Mariage forcé* de son terrible concurrent, le pauvre Benserade dut-il céder la place au célèbre auteur comique. Alors apparurent successivement le *Mariage forcé, Georges Dandin, le Sicilien, M. de Pourceaugnac, Le Bourgeois gentilhomme.* Toutes ces pièces de Molière étaient soit des ballets mimés, soit de véritables comédies avec musique.

A partir du *Mariage forcé* (1664), le *Ballet de cour* proprement dit, avec ses petits vers, ses pompeux décors, son riche déploiement de brillants costumes, mais sans aucun intérêt dramatique, était virtuellement condamné, chassé par la *Comédie.*

Bientôt, la *Tragédie,* en plein épanouissement, voulut, à son tour, appeler la *Musique* à son aide et remplacer le *Ballet de cour* par l'*Opéra* et le *Ballet d'action.*



⁂

Avant d'entrer résolument dans le récit de l'histoire de la *Tragédie lyrique,* il serait bon, toutefois, de savoir quelle place les poètes avaient assignée à la musique dans ces grandes représentations dramatico-musicales ; c'est Corneille lui-même qui va nous le dire dans la préface *d'Andromède :*

« ..... Je me suis bien gardé de faire rien chanter, écrit-il, « qui fût nécessaire à l'intelligence de la pièce parce que, com- « munément, les paroles qui se chantent étant mal enten- « dues des auditeurs pour la confusion qu'y apporte la di-

« versité des voix qui les prononcent ensemble, elles au-
« raient fait une grande obscurité dans le corps de l'ou-
« vrage, si elles avaient à instruire l'auditeur de quelque
« chose d'important. »

Si ces lignes, dans leur forme quelque peu archaïque, prouvent que le grand Corneille ne comprenait rien aux choses de l'art musical, elles viennent aussi démontrer que la musique n'intervenait dans la tragédie que d'une façon secondaire : elle n'était visiblement qu'un accessoire sans utilité comme sans valeur. Les pauvres musiciens qui furent chargés d'orner discrètement d'une musique décorative et non encombrante les vers de l'illustre auteur du *Cid*, ne cherchèrent point, évidemment, à sortir de leur rôle. C'étaient quelques couplets de chanson, puis quelques airs de danse, force bruits rythmés de voix et d'instruments qui faisaient les frais de ces sortes de partitions ; mais de vraie musique, point.

Cette étroite conception de la Musique dramatique est d'autant plus regrettable que certaines pièces de l'époque eussent certainement permis de joindre d'une façon très heureuse la Musique et la Tragédie ; *Psyché*, notamment, en est la preuve irréfutable. Cette œuvre, qui fut représentée en 1671 au milieu d'une mise en scène somptueuse, est de Molière, Corneille et Guinault pour les vers, et de Lulli pour la musique. Véritable poème d'opéra, *Psyché* contient de charmantes situations musicales.

Bien qu'un historien de l'époque ait dit que dans la représentation de cette pièce le développement des forces harmoniques était considérable et qu'on y voyait les troupes d'Appolon, de Bacchus, de Momus et de Mars entrer successivement, précédées chacune d'un orchestre, et qu'à la fin du défilé un chœur de toutes les voix et de tous les instruments se joignait à la danse générale, il faut convenir que la part du musicien n'y est malheureusement réduite qu'aux intermèdes et qu'aux scènes accessoires.

Avec *Psyché*, on était bien près, pourtant, de la *Tragédie lyrique* ou *Opéra* par la mise en scène et surtout par le lyrisme des sentiments. Cependant un pas était encore à franchir : il fallait trouver une tragédie chantée où la Musique tînt la première place.

Déjà, les Italiens, protégés d'abord par ~~Catherine~~ de Médicis, puis par le cardinal Mazarin, leurs compatriotes, avaient introduit en France quelque chose dans ce genre, mais moins complet, moins littéraire que la *Tragédie lyrique*. Peri, Caccini, Monteverde, compositeurs italiens, cherchant

à retrouver l'ancienne tragédie des Grecs avaient, en effet, inventé le *Drame lyrique* où la Musique avait pour mission de rendre le sens et jusqu'aux accents des paroles. Il y avait là une réelle innovation. Monteverde, surtout, par la hardiesse de ses conceptions, par ses accords nouveaux, par son système de modulations au caractère passionnel et sensuel, peut être considéré comme le vrai créateur du style dramatique. On ne peut donc nier que ce soit à l'Italie que toutes les Ecoles doivent l'*Opéra*. La tradition a, d'ailleurs, conservé au genre un qualificatif qui accuse clairement ses origines, puisque le nom *opéra* est essentiellement italien et veut dire *œuvre musicale ;* ce même mot est dérivé, à son tour, du latin *opus*, qui signifie *ouvrage*.

⁂

Mais revenons à notre sujet :

Le goût des Italiens pour l'art du chant, pour la musique voluptueuse, ne tarda pas à altérer l'œuvre des premiers créateurs. Aussi bien, lorsqu'en 1645, grâce à l'influence du cardinal Mazarin, le nouveau genre fut importé en France, l'opéra italien n'était déjà plus la tragédie déclamée en musique de Caccini et de Monteverde. Néanmoins, il fut chaleureusement accueilli.

Successivement parurent à la cour *Finta Pazza*, *Orfeo*, *Sersé*, opéras italiens interprétés par des troupes italiennes ; en les lisant, on sent que ces pièces, surchargées de traits et d'ornements, ne pouvaient plaire au génie français. Il faudra quelque chose se rapprochant davantage de notre goût, une musique moins riche peut-être, mais plus forte et plus expressive, qui réponde aux accents passionnés de notre tragédie ; ce quelque chose, qui tiendra tout à la fois de la tragédie classique et du ballet, sera trouvé par Cambert et Perrin d'abord, puis perfectionné par Lulli, et il aura pour nom la *Tragédie en musique* ou *Opéra français*.

Voilà donc bien l'*Opéra français* définitivement créé. C'est là un événement d'une très grande importance dans les annales de la Musique dramatique de notre pays, et nous ne pouvons mieux faire que de fournir à cette occasion quelques détails sur le nouveau genre et sur ses fondateurs.

Cambert, ai-je dit, fut le premier musicien qui écrivit une partition d'opéra pour le public parisien. Il était lui-même de Paris ; né en 1628, fils d'un fourbisseur, il fit ses études musicales avec le célèbre claveciniste Chambonnières. Organiste, puis surintendant de la musique de la reine Anne d'Au-

triche, mère de Louis XIV, il était avantageusement connu comme compositeur de motets, airs de cour et airs à boire, et comme auteur de la *Pastorale d'Issy*, dont le poème était de Pierre Perrin, jeune abbé actif et entreprenant. Ce dernier ayant obtenu le 28 juin 1669 — que cette date soit retenue avec soin, parce qu'elle marque la consécration officielle de l'*Opéra* en France et la création de l'Académie royale de Musique, — Pierre Perrin, dis-je, ayant obtenu, par lettres patentes de Louis XIV, le droit — je cite textuellement — « d'établir par tout le royaume des Académies d'opéra ou « représentations en musique sur le pied de celles d'Italie », Cambert, son associé et collaborateur, fit jouer en 1671 sa partition de *Pomone* dans la salle du jeu de paume de la Bouteille — salle spécialement affectée aux représentations du nouveau privilège. Le succès de *Pomone* l'ayant encouragé, il écrivit une seconde pastorale, mais cette fois avec un auteur dramatique nommé Gilbert ; cette œuvre avait pour titre : *Les Plaisirs de l'amour*. Ce fut le dernier succès de Cambert en France. Lulli, dont nous allons nous occuper plus loin, s'était, en effet, emparé du privilège de l'Opéra concédé à Perrin, et comme ce n'était évidemment pas pour faire applaudir la musique d'un rival qu'il s'était mis à la tête de l'entreprise, le pauvre Cambert, délaissé, n'ayant plus d'avenir pour lui, passa en Angleterre où il fit entendre avec succès ses deux opéras joués en France, et de plus, *Ariane*, qui avait été écrite pour Paris et qui fut représentée à Londres. Cambert mourut en 1677, surintendant de la musique du roi d'Angleterre, Charles II.

Bien que Lulli l'ait trop fait oublier, Cambert fut assez heureux dans l'exécution. On a conservé et imprimé de ses opéras : le prologue et le premier acte de *Pomone*, les mêmes parties de *Plaisirs de l'Amour* et un excellent trio bouffe. Dans ces deux opéras, à part quelques lourdeurs, on sent la main d'un musicien habile, instruit, sachant traiter les voix, ne reculant pas devant de réelles difficultés musicales et les surmontant avec bonheur.

***

Si malheureux qu'eût été Cambert, le pauvre abbé Perrin, son associé, le fut encore davantage. Né en 1620 à Lyon, il mourut à Paris en 1675. On peut dire que malgré son titre d'introducteur des ambassadeurs auprès du frère du roi, il fut le plus pauvre des poètes faméliques et que, criblé de dettes, il passa la plus grande partie de sa vie à rester en

prison ou à essayer d'en sortir !... Entre deux répétitions de ses œuvres, il luttait désespérément contre les huissiers... Victime de son désordre, de son peu de jugement ; pris dans les filets d'un mariage qui lui avait paru avantageux et qui ne lui fut que fatal ; tombé en disgrâce ; dépossédé de ses droits, il mourut misérable, voyant réussir sans lui le théâtre dont il avait été le premier à obtenir le privilège.

Ce n'était pas par un effet du hasard que le pauvre poète lyonnais, plus habile à concevoir qu'à exécuter, avait trouvé la première formule du poème d'opéra ; il avait même posé assez nettement sa théorie dès sa première œuvre, mise en musique par Cambert en 1659, je veux dire dans la préface de la *Pastorale d'Issy*.

« Je n'ai pas désespéré, écrit-il, en effet, dans un style sa-
« voureux, qu'on pût faire de très galantes comédies en mu-
« sique en notre langue, qui ne soient fort bien reçues en
« évitant les défauts des italiennes, et en ajoutant toutes les
« beautés dont est capable cette espèce de représentation.
« Avec tous les avantages de la comédie récitée, elle a sur
« elle celui d'exprimer les passions d'une manière plus tou-
« chante par les fléchissements, les élévations et les chutes
« de la voix... La *Pastorale* est toute composée de pâthétique
« et d'expression, d'amour, de joie, de tristesse, de jalousie,
« de désespoir, afin que le musicien la puisse accommoder
« au style du théâtre et de la représentation, invention nou-
« velle et véritablement difficile. »

On ne pouvait mieux s'exprimer. Perrin fixait donc, dès 1659, la véritable poétique de notre opéra français : « Donner au sentiment humain, comme il le dit, plus d'expression et plus d'accent par les forces de la Musique ». Malheureusement il s'en tint à la théorie ; lorsqu'il voulut prêcher d'exemple, il ne fut point à la hauteur de la mission qu'il s'était donnée.

Quoi qu'il en soit, voici donc l'*Opéra* virtuellement créé en France, d'abord avec la *Pastorale d'Issy*, ensuite et surtout avec *Pomone*. Que lui manque-t-il encore ? Il a l'orchestre, les chanteurs, les décors, un public ; il a ses règles et sa poétique déjà nettement formulées ; il a même un privilège, chose indispensable dans un pays où rien n'existe que par le roi. Il ne lui reste qu'à trouver l'homme de génie qui saura lui donner sa forme définitive, qui animera de son souffle cette argile dégrossie et en fera une œuvre d'art. Cet homme de génie apparut à son heure : il a nom Jean-Baptiste Lulli, gentilhomme florentin.

⁂

Lulli, — italien d'origine et français d'âme — n'est ni le créateur ni le fondateur de l'*Opéra* en France, mais il en est le véritable organisateur. C'est une des plus curieuses figures du monde musical sur laquelle je ne saurais trop attirer l'attention du lecteur.

Né à Florence en 1633, il était âgé de dix ans lorsque le duc de Guise, frappé de sa précoce intelligence, le prit pour page, l'emmena en France et le confia à Mlle de Montpensier, qui, le trouvant trop laid, l'occupa dans ses cuisines en qualité de marmiton. Tout en surveillant le rôti, le jeune Lulli se livrait à des improvisations sur le violon. Le duc de Nogent, ayant vanté ses talents, Mlle de Montpensier lui fit donner des leçons et l'admit au nombre des musiciens de sa maison. Ce fut vers cette époque qu'il exécuta et rendit populaire le fameux air *Au clair de la lune,* dont on lui attribue à tort la paternité. Quelques plaisanteries de mauvais goût l'ayant fait congédier, il se fit recevoir dans la bande des *Violons de la Chambre du Roi,* puis devint, à dix-neuf ans, directeur d'une nouvelle compagnie d'exécutants, appelée *Les Petits Violons,* et composa une foule de morceaux qui charmèrent le Roi et lui valurent le titre de *Directeur de musique de la Cour.*

Il écrivit alors la musique des divertissements de *Sersée,* s'habituant ainsi au style italien, sans cependant chercher à se l'assimiler ; sa collaboration avec Corneille dans *Psyché,* avec Molière dans le *Mariage forcé,* dans l'*Amour médecin,* dans le *Sicilien,* dans le *Bourgeois gentilhomme,* développa chez lui le sentiment du théâtre.

C'est alors qu'il assiste, regardant d'un œil narquois, à l'aventure de Perrin et Cambert, ouvrant leur première salle d'*Opéra* avec l'aide du financier Sourdéac — qui s'occupait particulièrement des décors. Il a bien su juger chacun des associés : Perrin est un pauvre bohème incapable d'administration, Sourdéac un aigrefin, Cambert un artiste ne s'occupant que de sa musique. Dans ces conditions,le privilège royal ne pouvait pas profiter longtemps à ceux qui en étaient les détenteurs et il était évident qu'il faudrait sûrement, un jour ou l'autre, trouver un propriétaire pour ce bien en déshérence. Lulli ne resta pas longtemps à l'affût : au bout de peu d'années, les trois associés se querellaient, se volaient, se séparaient. Et le florentin, fort de l'appui de Mme de Montespan et profitant de toutes ces discordes qui avaient fini

par indisposer le roi, faisait tout simplement enlever à Perrin un privilège dont il ne savait pas faire usage, payait une légère indemnité à Sourdéac et laissait partir en Angleterre le pauvre Cambert. Si le procédé n'est pas des plus irréprochables, du moins devons-nous l'excuser en pensant que c'est à cette sorte de spoliation que nous avons peut-être dû l'*Opéra*.....

L'âme de Lulli n'était point noble, loin de là. Sa vie ne fut qu'un tissu d'indélicatesses et d'intrigues : avare, ingrat, brutal, il joignait aux défauts de l'arriviste les mœurs déréglées d'un débauché..... A peine est-il en possession du privilège concédé à Perrin, qu'il se tourne vers son ami et ancien collaborateur Molière, le considérant alors comme un rival ou, plutôt, comme un concurrent. Par ses louches opérations, il justifie l'épithète de *coquin ténébreux*, dont Boileau le gratifie.

Pourtant, s'il était peu estimable comme homme, il faut le juger autrement comme artiste. Vivant à côté des grands génies du XVIIe siècle, il n'avait pas été sans comprendre quel était le genre qui convenait à son temps et aux hommes de goût qui l'entouraient ; il voulut que la Musique prît aussi sa place dans le grand siècle, à côté de l'art le plus beau à cette époque, la Tragédie. Il répudia ses origines italiennes, rejeta au second plan — mais sans les abandonner — les brillants hors-d'œuvre du Ballet, rapprocha la langue musicale de la langue poétique, serra de près l'accent mélodique, chercha la peinture exacte des sentiments, trouva le moyen de plaire au public français en prenant soin d'écrire sa musique en langue musicale française.

La tragédie de Corneille et de Racine avait été son modèle ; traduire en musique les beaux et nobles sentiments exprimés par ces poètes, telle était son ambition. On peut donc dire que si l'Opéra français doit quelque chose aux Ballets de cour, aux œuvres lyriques délaissées, il faut aussi chercher ses origines dans les grandes tragédies classiques.

Je n'énumérerai pas ici toutes les œuvres qu'a enfantées le génie de Lulli, car c'est moins une étude biographique que comporte cet examen que le résumé de l'histoire de la Musique dramatique en général ; toutefois, il me faut citer *Alceste* — pièce qui n'a rien de commun avec l'œuvre magistrale de Gluck, soit dit entre parenthèses ; — *Thésée ; Athys*, dit l'*Opéra du Roi ; Isis*, dit l'*Opéra des musiciens ; Psyché ; Proserpine ; Persée* — remarquable par ses récitatifs et par l'ampleur de ses idées mélodiques ; — *Amadis*, où le maître est en pleine possession de son génie : qui ne connaît, en

effet, le bel air d'Amadis « Bois épais redouble ton ombre ! », l'air de Médor « Ah ! quel tourment ! », le chœur d'un dessin si ferme « Courons aux armes ! » Citons encore parmi les partitions de Lulli *Armide*, avec le bel air « Il est en ma puissance » et le récit véritablement tragique d'*Armide* « Le perfide Renaud me fuit », etc. Le livret de presque toutes ces œuvres était fourni par le poète Quinault.

Lulli mourut en 1687, à Paris, des suites d'une blessure apparemment insignifiante faite au pied. Chose bizarre, l'origine de cette blessure se rattache à l'histoire d'un instrument, bien modeste encore qu'indispensable, dont se servent les directeurs de musiques pour conduire leur armée d'exécutants, je veux parler du *bâton de chef d'orchestre.*

L'invention en est relativement récente et l'inventeur est Lulli lui-même.

Dans l'antiquité, les chefs d'orchestre conduisaient leurs troupes en marquant la mesure du pied ou en frappant dans leurs mains. Parfois, aussi, on se servait, comme chez les Grecs, de coquillages, de valves d'huîtres notamment, que l'on frappait l'une contre l'autre.

Lulli conçut l'idée de remplacer le pied par un bâton pour indiquer la mesure. Il en prit un qui, paraît-il, était très long et avec lequel il frappait le plancher pour marquer la cadence.

Cette innovation ne réussit guère à l'ingénieux chef d'orchestre, car un jour, par mégarde, il se frappa le pied de son bâton. Il se fit ainsi une blessure assez grave, à laquelle, cependant, il ne prêta qu'une médiocre attention, — ne voulant pas se faire soigner ; mal lui en prit, car la gangrène vint et il mourut peu de temps après..... Il laissa en héritage une fortune évaluée à plus de deux millions, fruit d'un travail opiniâtre et d'une cupidité proverbiale. Il eut trois fils qui, tous, s'occupèrent de musique et furent des compositeurs médiocres.

Le caractère du génie de leur père était l'ampleur du style, la noblesse et la justesse de l'expression tragique ; le défaut : une emphase pompeuse, allant quelquefois jusqu'à l'enflure. Ses mélodies étaient souvent gracieuses, mais il haïssait les fioritures et les broderies, qu'il faisait écrire par son beau-père lorsqu'elles étaient indispensables. Lulli n'a pas, à proprement parler, de sensibilité ; c'est chez quelques-uns de ses successeurs, comme Destouches par exemple, que nous trouverons cette charmante qualité musicale. En revanche, il a du pittoresque, de la tenue et de la variété. Ce qui, pourtant, n'a pas empêché un critique dont le nom

m'échappe — Scudo, je crois — de porter sur l'illustre florentin un jugement rigoureux : « Un opéra de Lulli, écrit-il, « en effet, n'est autre chose qu'une déclamation notée où la « musique est l'humble auxiliaire de la poésie. Presque tou- « jours un récitatif d'une grande vérité logique, mais mono- « tone et sans rythme, fréquemment coupé par de longues « suspensions sur la dominante, une sorte de mélopée d'une « allure grave et solennelle où la musique ne sert qu'à rele- « ver l'accent de la parole ; quelques chœurs fort simples, « quelques duos dialogués, tels sont les caractères généraux « de ses œuvres musicales. »

Il y a, certes, beaucoup de vrai dans ces observations ; mais n'oublions pas que l'Opéra est à peine définitivement constitué au XVIIe siècle ; soyons donc un peu indulgents pour celui qui en trouva les formes fondamentales et qui créa presque un genre dont le moule fut respecté par bon nombre de successeurs de Lulli eux-mêmes.....

⁂

Si Lulli avait, non créé au sens rigoureux du mot, mais organisé l'Opéra, il l'avait aussi absolument accaparé, ne permettant à personne de se faire entendre à ses côtés. Aussi, sa mort fut-elle un soulagement pour les musiciens.

Pendant les cinquante années qui suivirent, il ne parut point un de ces grands maîtres qui reculent les bornes de leur art, qui ouvrent des horizons nouveaux : tous les compositeurs continuèrent, en effet, la tradition de la tragédie musicale de Lulli. Plus tard, pourtant, quelques-uns d'entre eux, reprenant le Ballet de cour, en élargirent les proportions et en firent un genre tout nouveau qui eut nom *Opéra-ballet*.

D'ailleurs, dans la première moitié du XVIIIe siècle, apparaissent trois musiciens, bien différents de style et de talent, mais qui, tous trois, eurent une certaine influence sur l'Opéra à la faveur de qualités toutes françaises, la grâce, l'esprit, l'éclat et surtout la recherche de l'expression toujours vraie et sincère. Ces trois musiciens sont le brillant Campra, l'aimable Mouret et le tendre Destouches, — les deux premiers originaires de la Provence parfumée et le dernier enfant vagabond de la Touraine verdoyante !

Campra, le créateur de l'Opéra-ballet, avec sa musique éclatante, gracieuse, avec son tour mélodique vigoureux, avec son instrumentation variée pour l'époque, remporta un succès immense, surtout dans son *Europe galante*, qui est

le premier opéra-ballet de l'auteur. Cette œuvre est une véritable réaction contre l'opéra pompeux de Lulli.

Campra était un musicien de talent, mais non de réel génie ; néanmoins, il fit très digne figure et soutint pendant plusieurs années l'honneur de l'Opéra français. C'est pour cela qu'on peut le classer parmi les compositeurs nationaux qui ne doivent pas être oubliés.

Grâce et élégance dans les mélodies chantées, tour ingénieux et varié du rythme dans les airs de danse, telles étaient les qualités de Mouret. Ce fut par les airs à danser que sa tragédie lyrique *Pirithoüs* réussit. Il produisit d'autres œuvres non moins intéressantes, qui auraient été plus nombreuses si le charmant musicien n'avait pas été victime d'un événement malheureux ; la perte de sa fortune, en effet, ayant ébranlé à demi sa raison, il devint complètement fou en entendant la musique de Rameau : le géant bourguignon avait écrasé le gentil tambourinaire provençal !

Le talent de Destouches, bien que trahissant une inexpérience due à une éducation musicale insuffisante — car Destouches avait d'abord embrassé la carrière des armes, qu'il avait ensuite abandonnée pour s'engager dans une troupe de comédiens ambulants, — le talent de Destouches, dis-je, consistait, lui, dans la sensibilité, la justesse et la grâce de l'expression ; le sentiment exact de l'effet scénique, de la note vraie et émue, telles sont les qualités du doux et tendre auteur d'*Omphale*, de *Callirhoé* et du non moins joli ballet le *Carnaval et la Folie*.

Pendant la période où s'épanouissait le charmant talent de ces trois artistes, il y eut à l'Opéra ou Académie royale de musique, deux sortes de pièces bien distinctes : l'*Opéra-ballet*, issu de l'ancien Ballet de cour, tiré généralement des allégories mythologiques, et l'Opéra proprement dit ou *Tragédie lyrique*, qui fut, pour ainsi dire, la traduction musicale de la Tragédie classique.

Les compositeurs d'opéras et de ballets pullulent à cette époque ; leurs œuvres sont trop insignifiantes pour que nous nous y arrêtions. Pourtant, nous ne pouvons quitter cette période sans associer au souvenir des musiciens les noms des auteurs des poèmes ou librettistes. Ce furent d'abord Campistron, Thomas Corneille, Lamotte, puis l'abbé Pellegrin et, enfin, le fameux Regnard, — qui parodiait au théâtre de la foire les poèmes qu'il écrivait pour l'Opéra.

Comme il est facile de le voir, l'Ecole française, après cinquante ans, occupait dignement les positions conquises par Lulli, mais sans avoir remporté de victoire absolument

définitive. Peut-être même, pourrait-on remarquer en elle une tendance à abandonner la Tragédie lyrique pour l'Opéra-ballet — toujours recherché des dilettanti et des amateurs — lorsque *Hippolyte et Aricie*, la première œuvre de Rameau, vint rendre à la haute musique dramatique toute sa splendeur.

Jean-Philippe Rameau fut un de ces génies qui sont la gloire, non seulement d'une Ecole, mais d'un Art tout entier, De quelque côté que nous nous tournions pour étudier la Musique française au XVIIIe siècle, nous rencontrons Rameau : musique instrumentale et dramatique, théorique ou scientifique, il a entrepris tout, il a été remarquable en tout.

Rameau naquit à Dijon, en 1683. Ses parents étaient artistes ; l'enfant fut donc élevé dans un milieu éminemment musical, ce qui facilita beaucoup ses premiers pas. A sept ans il était bon claveciniste et excellent lecteur. Cependant son père le destinait à la magistrature ; mais au collège il se montra si indocile et barbouilla si bien de musique les cahiers de ses camarades et les siens, que le directeur de l'établissement pria le père de reprendre l'élève indiscipliné.

Rameau se livra complètement, dès lors, à son art favori. A la suite d'une aventure indépendante de la musique, le père Rameau crut devoir dépayser le jeune homme. Il l'envoya en Italie, ce qui ne servit scientifiquement à rien, car Rameau, loin de se laisser gagner par la muse italienne, resta français dans l'âme. Il fit des tournées pour gagner sa vie, travailla sérieusement, puis, enfin, après un retour hâtif à Dijon, vint à Paris. Il y resta peu de temps ; l'audace de ses conceptions et la raideur de son caractère lui firent des ennemis, et il dut, pour vivre, accepter une place d'organiste, d'abord à Lille, puis à la cathédrale de Clermont-Ferrand. C'est là que cette grande intelligence prit complète possession d'elle-même ; c'est là que dans le calme et le silence, Rameau prépara les œuvres qui devaient rendre son nom immortel : il avait alors près de trente-cinq ans.

Il se fit connaître d'abord par son fameux *Traité d'harmonie*. Ce n'est pas le lieu ici d'étudier les théories du maître ; disons seulement que son système d'harmonie repose sur ce que l'on appelle *la loi de la formation des accords par tierces successives* et sur celle des *renversements* inspirées l'une et l'autre par l'idée de la *basse fondamentale*. Ce système contenait des défauts aujourd'hui évidents, mais il n'en était pas moins l'œuvre d'un homme de génie.

Lorsqu'il publia son livre, Rameau était dans toute la

force de l'âge. Ce fut alors qu'il vint se fixer définitivement à Paris.

Remarquable exécutant, compositeur recherché pour ses pièces d'orgue et de clavecin, théoricien discuté, il voulait une autre gloire, celle du théâtre. Il eut alors à lutter contre les mauvaises volontés et surtout contre les partisans de Lulli, encore tout puissants et obstinément fermés à toute idée nouvelle : c'était un novateur, et comme tout novateur il était méconnu et repoussé. Les dévotes n'empêchèrent-elles pas la représentation de l'opéra *Samson*, qu'il avait écrit sur un livret de Voltaire !

Les déceptions et les amertumes qu'il éprouva en cette circonstance et en tant d'autres excusent, dans une certaine mesure, les rudesses de son caractère, les emportements de son orgueil.

Ne parvenant pas à faire représenter ses œuvres à l'Opéra, où l'influence de Lulli s'exerçait toujours avec une intolérance regrettable bien que le maître florentin fût mort depuis longtemps, il fallut qu'un riche financier, La Popelinière, prît Rameau sous sa protection et fît jouer dans ses salons des fragments de sa première pièce *Hippolyte et Aricie*. Devant le succès de ces auditions, l'Opéra dut, enfin, lui ouvrir ses portes : Rameau avait cinquante ans. Les disciples et admirateurs de Lulli, cruellement mortifiés, conçurent alors contre l'audacieux Bourguignon plus que de la jalousie, de la haine même, et la querelle entre les *Lullistes* et les *Ramistes*, c'est-à-dire les partisans de Lulli et de Rameau, — éternelle et mesquine bataille du passé contre l'avenir, — s'aggrava. Et lorsque parut en 1723 la partition complète d'*Hippolyte et Aricie*, ce fut plus qu'une révolte, ce fut une révolution dans le monde musical ; cette musique nerveuse, profonde et rude irrita les amateurs et les dilettanti sensuels, habitués aux élégances, aux grâces aimables, tendres et alanguies des Destouches, des Mouret, des Campra. Celui-ci, cependant, au plus fort de la lutte, admirant son rival, s'écriait : « Cet homme nous éclipsera tous ! »

En effet, Rameau savait faire preuve à la fois d'une fécondité et d'une variété merveilleuses. Pendant près d'un quart de siècle, il produisit œuvre sur œuvre. Dans la tragédie lyrique,il faut citer *Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux* — dont le premier acte est encore admirable avec le chœur des spartiates « Que tout gémisse... », d'une harmonie si curieuse et si expressive ; il faut aussi mentionner *Dardanus*, partition dont la scène des Songes est si pittoresque et si originale.

Dans le genre ballet, il produisit *Les Fêtes d'Hébé* et les *Indes galantes*, etc.

L'ancienne forme de l'Opéra créée par Lulli a peu changé, certes, mais ce sera l'éternel honneur de Rameau d'avoir compris quelle force dramatique et expressive pouvait avoir un accord, et d'avoir su de quelle profondeur d'accent, de quelle puissance était douée l'harmonie. Il rechercha la vérité et l'intensité de la déclamation, qu'il compléta en donnant à l'orchestre, enfin, un rôle important. Son instrumentation, en effet, est toute nouvelle et originale, remplie de traits heureux et hardis : elle se colore et les « bois », comme on dit en technique orchestrale, prennent un semblant d'indépendance ; sa mélodie, un peu courte, a du nerf et de la vigueur. Il est gracieux souvent, mais cette grâce conservera toujours quelque chose de la virilité des forts.

⁂

Après Rameau, les traditions de la Tragédie lyrique et du Ballet mythologique ont continué avec succès. Pourtant, le genre pompeux de l'Opéra français, déjà vieux d'un siècle, n'était pas sans fatiguer quelque peu le public : disons le mot, les dilettantes s'ennuyaient à l'Opéra. Tant que Rameau fut dans toute la gloire de son génie, ils n'osèrent trop se révolter ; mais voilà que vers 1752, une troupe italienne, conduite par Manelli, obtint l'autorisation de jouer à l'Opéra les ouvrages de son répertoire. Ce fut là un grand événement.

L'Italie, une fois encore, allait, en effet, exercer sur notre Musique dramatique son influence particulière et déchaîner dans le monde musical de France une retentissante querelle, la *Guerre des Bouffons*.

Vers 1752, disions-nous, sous la conduite de Manelli, une troupe de chanteurs italiens, surnommés les *Bouffons*, vint à Paris et obtint l'autorisation de jouer à l'Opéra les ouvrages de son répertoire.

La faveur était grosse de conséquences.

La nouvelle troupe débuta par une œuvre qui avait pour auteur un des maîtres d'Italie les plus sincères, les plus émus et les plus touchants, Pergolèse ; cette œuvre était intitulée la *Serva padrona*. Certes, cette pièce en deux petits actes était loin d'avoir la puissance et la majesté des opéras, l'éclat et la pompe des ballets ; mais elle contenait une musique nouvelle, plus animée, plus fine, bien faite pour plaire à des auditeurs fatigués, avouons-le, des genres graves et solennels depuis trop longtemps à la mode.

Charmante, élégante de tous points, pleine d'esprit et de sensibilité, écrite dans ce style léger et pimpant qui rend si agréables les œuvres bouffes de l'Ecole italienne, la *Serva padrona* formait un contraste frappant avec les opéras puissants et majestueux de Rameau et de ses imitateurs.

Le succès prodigieux de la troupe étrangère fit éclater une querelle dans le monde des arts, et les littérateurs eux-mêmes, crurent de leur devoir de s'immiscer dans le conflit. Grimm, le célèbre écrivain, se déclara alors, en effet, en faveur de la musique italienne, toute de mélodie ; il engagea le combat par sa *Lettre sur Omphale*. Un ami de la musique française prit, de son côté, la défense de celle-ci dans des *Remarques au sujet de la Lettre de M. Grimm* : la *Guerre des Bouffons* était ainsi déclarée.

La nation fut partagée en deux camps : les partisans de la musique française et les partisans de la musique italienne. La Cour prit même part dans cette querelle où, comme disait l'ambitieuse et frivole Mme de Pompadour, était engagé l'honneur national : Louis XV et sa favorite en tenaient pour l'Ecole française ; la Reine, elle, accordait ses préférences à l'Ecole italienne. Le souci de plaire au Roi ou à la Reine amena naturellement une scission parmi les courtisans, et le parterre de l'Opéra se trouva divisé en deux groupes : il y eut le coin du Roi et le coin de la Reine. De là cet autre nom de *Guerre des Coins* donné à la *Guerre des Bouffons*.

Ajoutons à cette occasion que l'idéal italien était la virtuosité du chanteur, le *bel canto* — comme on dit dans la langue musicale de Pergolèse — avec ses fioritures et ses fanfreluches. L'art français tendait, au contraire, à se développer dans la voie qu'il a toujours suivie, c'est-à-dire dans le sens de l'élévation dramatique, de la véracité de l'expression des sentiments.

Au plus fort de la querelle des Bouffons, le 7 janvier 1753, on joua à l'Opéra une œuvre du français Mondonville, intitulée *Titon et l'Aurore*, œuvre de faible valeur. Les Lullistes et les Ramistes, oubliant leurs propres divisions, se coalisèrent ; ils appelèrent à leur aide les gentilshommes de la Chambre du Roi et ses courtisans, tous partisans de la musique française, et envahirent la salle de spectacle, ne laissant aucune place aux partisans des Italiens.

Grâce à cette manœuvre quelque peu déloyale, le succès du *Titon* fut éclatant, si bien qu'un courrier spécial alla l'annoncer au Roi, à Versailles, comme une victoire publique : c'était le triomphe de la musique française ; les musiciens italiens en déroute n'avaient plus qu'à disparaître !...

Louis XV se laissa circonvenir et, croyant évidemment faire acte louable, signa l'ordre d'expulsion des Bouffons, — qui cessèrent leurs représentations dès les premiers jours de 1754.

Toutefois, tout en obéissant à l'ordre royal, Manelli, victime d'une trahison qui le dépossédait de son privilège mais qui n'anéantissait pas son influence, laissait derrière lui un terrible vengeur, l'illustre J.-J. Rousseau,— qui continua la lutte, ayant pour arme son génie de pamphlétaire plus encore que son talent de musicien : à lui seul il valait une armée, comme on disait alors.

⁂

Je n'esquisserai pas ici la silhouette du fameux auteur des *Confessions* ; elle est trop classique pour qu'elle soit étrangère à quelqu'un d'entre nous. Mais si Rousseau écrivain a été étudié dans toutes ses œuvres, Rousseau musicien est beaucoup moins connu ; qu'il me soit donc permis d'examiner ici d'un peu près l'artiste aujourd'hui presque oublié.

Il nous faut d'abord reconnaître que le citoyen de Genève n'était ni un virtuose ni un compositeur de génie ; par contre, nous devons à la vérité de dire qu'il aimait passionnément la musique et la sentait vivement. Aussi, la partie la plus intéressante de son œuvre se trouve-t-elle, non dans ses partitions, mais dans les travaux de critique et d'école qu'il composa après avoir vainement proposé à l'Académie des Sciences un système nouveau d'écriture musicale, dans lequel il remplaçait les notes par les chiffres. Il écrivit, en effet, sur l'art musical des pages de théories où, avec sa verve mordante et sarcastique, il batailla en faveur de ses doctrines.

Toujours en contradiction avec lui-même, J.-J. Rousseau, d'abord admirateur convaincu de Rameau contre les Lullistes, se déclara partisan de la musique française. Puis, il fut tout à coup frappé d'une lumière éclatante, comme saint Paul sur le chemin de Damas, et embrassa la musique italienne avec le zèle furieux d'un néophyte.

C'est à cette occasion qu'il fait paraître sa fameuse *Lettre sur la musique française*, où il déclare que « les Français n'avaient pas de musique et ne pouvaient en avoir ! »

Dans ce brillant opuscule, merveille d'esprit et de raillerie, on voit clairement que le charme irrésistible de la musique italienne résidait, pour Rousseau, dans ce don qu'elle a de caresser, de charmer l'oreille, dans ses articulations douces et faciles, dans sa prononciation coulante et mélodieuse.

Dans d'autres ouvrages, Jean-Jacques, poursuivant son idée de réformer la musique dramatique française, sous prétexte que notre opéra s'enlisait dans les traditions royales et que la scène était encombrée de demi-dieux et même de dieux tout entiers qui n'étaient que des personnifications symboliques et flatteuses des grands personnages de la Cour, Jean-Jacques, dis-je, traite avec de grands développements deux points qui lui tenaient fort à cœur : l'orchestration et la vraisemblance dramatique. Pour la première, les maigres accompagnements italiens le ravissent d'aise ; il les déclare pathétiques et tragiques au possible, et, naturellement, répudie comme effroyable l'orchestre de Rameau — qu'il a jadis vanté, il est vrai... Qu'importe ! Pour modèle incomparable, il offre à tous nos musiciens les accompagnements à l'unisson ou plaqués à la mode italienne, en admettant quelques additions qui ajoutent à l'expression ou à l'agrément, sans détruire en cela l'unité de mélodie.

On voit par là quelle pauvre musique rêvait Rousseau, et comment son médiocre talent d'harmoniste l'entraînait dans une fausse voie. Pour lui, qui croyait posséder des trésors de mélodie, toute la musique consistait en un chant auquel on ajoutait un accompagnement aussi simple que possible, de peur, sans doute, d'embarrasser le compositeur ou de faire détonner le chanteur ! C'est puéril, avouons-le.

En ce qui concerne la recherche de la vérité dramatique, les idées de Rousseau, par contre, ne laissent pas de surprendre tant elles sont audacieuses à force d'être simples. D'accord avec Grimm, l'auteur de la *Lettre sur Omphale*, il trouve d'abord que les *duos* sont hors de la nature, « car rien n'est « moins naturel, dit-il spirituellement, que de voir deux per« sonnes se parler à la fois durant un certain temps, soit « pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans ja« mais s'écouter, ni se répondre ».

Cette critique a un grand fond de justesse et de vérité. Pourtant en une telle matière, on ne peut établir aucune règle fixe, puisqu'il serait facile de citer différents duos, tous admirables de passion, qui sont les uns la négation absolue, les autres l'application exacte du principe posé par le philosophe de Genève : nous en trouvons des exemples soit dans les *Huguenots* et l'*Africaine* de Meyerbeer, d'une part, et d'autre part, dans *Lohengrin* et *Tristan* de Wagner.

Non content de discuter la logique du *duo* dans le drame lyrique, Rousseau veut aussi en bannir les fêtes, les ballets et les divertissements, sous prétexte que non seulement ils suspendent l'action de la pièce, mais qu'ils ne disent rien et

substituent brusquement au langage adopté un autre langage opposé, dont le contraste détruit la vraisemblance. « Si-« tôt que vous introduisez la pantomime dans l'Opéra, écrit-il « en effet, vous en devez bannir la poésie, parce que de tou-« tes les unités, la plus nécessaire est celle du langage ». En cela, Rousseau partage une fois de plus l'opinion de Grimm, qui, un jour, s'écriait, non sans humour : « L'Opéra français « est devenu un spectacle où tout le bonheur et tout le mal-« heur des personnages consiste à voir danser autour d'eux ! »

Il faut bien avouer que ces judicieuses réflexions s'inspirent de la plus haute sagesse. Et aujourd'hui même, il est fâcheux de constater que nous n'avons pas encore su abandonner des errements et des formules que condamnent définitivement la raison et le bon sens ; la plupart des ballets, en effet, que nous ajoutons, coûte que coûte, à nos opéras en suspendent toujours l'action et détruisent la vraisemblance en rompant l'unité de langage. Combien peu en citerait-on qui fussent intimement liés à l'intrigue, comme la *Résurrection des Nonnes*, dans *Robert le Diable*, par exemple ! Notre opéra, hélas ! n'a pas encore pu se dégager, depuis deux siècles, de cette pompe éblouissante, de ce déploiement de luxe et de splendeur qui rappellent qu'il prit naissance dans les fêtes magnifiques organisées à la Cour de France. Le plaisir des yeux et le plaisir de l'oreille ont été de tout temps pour nous les conditions essentielles de l'Opéra ; de là cet étalage de richesses inimaginables, ces fêtes féeriques, ces cortèges innombrables, ces costumes éclatants, ces ballets étourdissants.

Il en ira tout autrement en Allemagne ; nous le verrons, d'ailleurs, dans un dernier chapitre, en recherchant l'orientation de la musique dramatique en notre époque.

Mais revenons à Jean-Jacques Rousseau.

Le philosophe, continuant de s'occuper de la vérité dramatique dans le drame lyrique, en arrive à parler de l'association si difficile de la Parole et de la Musique. « C'est un « grand et beau problème à résoudre, dit-il, de déterminer « à quel point on peut faire chanter la langue et parler la « musique. C'est d'une bonne solution de ce problème que « dépend toute la théorie de la Musique dramatique. » On ne peut mieux dire ; mais Rousseau ne conclut pas et s'arrête en manifestant un vœu tout platonique, sans apporter de règle précise.

Nous aurons l'occasion d'étudier ultérieurement ce sujet si délicat ; pour le moment, constatons que l'illustre écrivain affirmant une fois de plus l'instabilité de ses convictions et

les contrastes d'une nature tourmentée, écrivit, tout en défendant les *Bouffons* et en critiquant la musique française, écrivit, disons-nous, une partition qui n'avait rien d'italien et dont les tendances appartenaient au contraire à notre Ecole, le *Devin du village*, pastorale en un acte ; et Rousseau, l'ennemi irréductible des divertissements, s'empressa même, pour assurer le succès de son œuvre, de la terminer par un long ballet, qui n'était qu'une répétition mimée de la pièce chantée !... On ne peut se déjuger plus délibérément !

Le *Devin du village*, bien qu'opéra médiocre, eut un succès immense et fit époque. On peut faire dater de cette pièce les opéras de demi-caractère ou opéras-comiques proprement dits, qui alternèrent avec les tragédies grecques à l'Académie de musique. Longtemps, cette bluette lyrique, soutenue par une harmonie pauvre, boîteuse, incorrecte, trouva de fervents admirateurs ; pourtant, en 1829, un homme de goût, dont je ne me souviens plus du nom, fit justice de cet engouement excessif en lançant, au cours de la représentation de la partition de Rousseau, une perruque sur la scène de l'Opéra : le *Devin du village* était condamné et le prestige de son auteur définitivement compromis !

⁂

Après les représentations italiennes et à la suite des écrits de Rousseau, l'on voulut essayer à l'Opéra du demi-genre et même du genre comique. Un musicien d'un charmant talent, Floquet, fit mieux encore : s'inspirant des idées du grand philosophe de Genève, il tenta d'introduire la Comédie musicale à l'Opéra en donnant le *Seigneur bienfaisant.*

Tous ces excès, toutes ces tentatives nous prouvent que la tragédie et le vieil opéra avaient perdu bien du terrain depuis Rameau ; les hommes de talent qui en conservaient encore les traditions n'auraient certainement pas suffi à sauver le drame lyrique de la faillite qui le guettait, si un puissant génie n'avait, à son tour, paru à l'Opéra. Je veux parler de Gluck.

Mais, dira-t-on, le chevalier Gluck est né en Allemagne ; il est Allemand d'origine et de nom : son œuvre ne saurait donc être étudiée en ces lignes réservées exclusivement à l'histoire de la musique dramatique française et aux auteurs nationaux qui l'ont illustrée.

L'objection est apparemment fondée et elle aurait pu déjà être formulée pour le florentin Lulli, comme elle pourrait se produire pour d'autres compositeurs étrangers dont nous

aurons l'occasion de parler bientôt. Toute juste qu'elle paraisse, elle n'est que spécieuse : la plupart des grands musiciens, en effet, qu'ils soient Italiens, Allemands, Polonais ou autres, ont habité longtemps notre pays — Providence des artistes ; ils ont transformé chez nous leur génie, et s'ils n'ont pas été Français de naissance, ils l'ont été d'âme, de cœur, de caractère ; de plus, souvent leur talent s'est épanoui à Paris même où ils ont reçu une consécration définitive, — faisant subir, par contre, à notre art, leur influence heureuse en échange d'une généreuse hospitalité. Ces étrangers nous appartiennent donc bien, et c'est pour cette raison que nous avons le droit d'inscrire leur nom dans notre Histoire : nous le faisons sans arrière-pensée ni scrupule.

Bien que né en Allemagne, bien qu'ayant reçu une instruction musicale en Italie, Gluck est tellement français par la nature de son génie, il continue tellement Lulli et Rameau, qu'il n'y a pas à hésiter à le ranger parmi les plus illustres représentants de notre grand style national.

⁂

Né en 1714, dans le Haut Palatinat, Gluck, orphelin de bonne heure, fut élevé dans un état voisin de la domesticité ; jusqu'en 1736, il ne fut guère qu'un musicien ambulant, courant de village en village et d'église en église pour jouer du violon. Ayant été emmené à Milan en 1736 par un prince lombard, il compléta en Italie ses études musicales.

Pendant une vingtaine d'années, il écrivit beaucoup d'ouvrages à la manière italienne, ouvrages dont il ne paraît pas être resté grand'chose. Mais à partir de 1760, à la suite de l'insuccès de deux de ses opéras à Londres, il entrevit un art nouveau bien différent de la convention et de la fioriture italiennes. Gluck se remit au travail ; à Vienne, il reprit ses études musicales et se livra même à de sérieuses études littéraires. Son style s'élargit, son orchestration prit un caractère ; il commença alors à produire ses chefs-d'œuvres — immortels et révolutionnaires à la fois.

En 1761, il fit entendre *Alceste*, mettant en tête de sa partition une préface, sorte de manifeste artistique de l'auteur. Dans cette préface, il explique son idéal musical et déclare qu'il entend mettre fin aux abus des chanteurs comme à la condescendance exagérée des compositeurs : « Je me propo-
« sai, écrit-il, d'éviter tous les abus que la vanité mal enten-
« due des chanteurs et l'excessive complaisance des compo-
« siteurs avaient introduits dans l'opéra italien, et qui, du

« plus pompeux et du plus beau de tous les spectacles, en « avaient fait le plus ennuyeux et le plus ridicule ; je cher- « chai à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de « seconder la poésie, pour fortifier l'expression des sentiments « et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la re- « froidir par des ornements superflus ; je crus que la musi- « que devait ajouter à la poésie ce qu'ajoutent à un dessin « correct et bien composé la vivacité des couleurs et l'accord « heureux des lumières et des ombres qui servent à animer « les figures sans en altérer les contours.

« Je me suis donc bien gardé, ajoute-t-il, d'interrompre un « acteur dans la chaleur du dialogue pour lui faire atten- « dre une ennuyeuse ritournelle, ou de l'arrêter au milieu de « son discours sur une voyelle favorable, soit pour déployer « dans un long passage l'agilité de sa belle voix, soit pour « attendre que l'orchestre lui donnât le temps de reprendre « haleine pour faire un point d'orgue.

« J'ai cru encore, termine-t-il, que la plus grande partie du « mon travail devait se réduire à chercher une belle simpli- « cité, et j'ai évité de faire parade de difficultés aux dépens « de la clarté ». Aussi, Gluck fit-il une œuvre d'une sévère unité, dont une dernière reprise en 1904, en notre théâtre national de l'Opéra-Comique, a fait une fois de plus admirer les sobres et splendides beautés.

Trois années plus tard, il donna sur un livret italien *Orphée.*

Imbu d'italianisme, le public d'Italie et d'Allemagne demeura indifférent, sinon hostile, à ces œuvres qu'il ne pouvait comprendre.

Gluck tourna alors les yeux vers la France, comme devaient faire plus tard Rossini et Meyerbeer. Ls circonstances étaient favorables ; le public parisien était encore tout vibrant des luttes entre Lullistes, Ramistes et Bouffons. Toute défaillante qu'elle était, la tragédie lyrique française avait toujours d'ardents défenseurs, et c'était elle qui répondait le mieux à l'idéal du maître ; de plus, son élève préférée, Marie-Antoinette, venait d'épouser le dauphin de France et il était sûr de trouver en elle un appui d'autant plus sérieux qu'il est presque prouvé que ce fut sur les conseils de la jeune reine que Gluck vint à Paris. Les événements ne pouvaient se présenter sous un jour plus avantageux. Il s'installa donc en France.

Ce fut alors, en 1774, — l'illustre compositeur avait donc soixante ans, — qu'il produisit, d'après le poème de Racine, *Iphigénie en Aulide*, qu'il modifia *Orphée* en y adaptant le

texte français, ainsi que *l'Alceste italienne*, et qu'il composa *Armide*.

Le choix d'*Iphigénie en Aulide* n'était point un hasard : il montrait clairement les tendances du maître, il montrait que c'était à la grande Tragédie française, à cet art du théâtre qui avait inspiré Lulli, Campra, Rameau, qu'il voulait appliquer ses théories de musique expressive, — choisissant, d'ailleurs, entre tous les poètes, Racine, le plus expressif de nos tragiques. C'était dans toute la force du terme l'union de la Musique et de la Poésie que rêvait l'illustre compositeur.

C'est par *Iphigénie en Tauride*, autre tragédie inspirée par la muse racinienne, que Gluck clôt la liste de ses grands chefs-d'œuvre — dont des reprises brillantes, en ces dernières années, au théâtre de la Gaieté et sur la scène de l'Opéra-Comique, ont affirmé, une fois de plus, les solides et sévères qualités.

Cette dernière partition va nous permettre de dire quelques mots d'une fameuse querelle qui agita le monde musical de l'époque, la querelle des *Gluckistes* et des *Piccinistes*.



La guerre des *Bouffons*, ainsi que nous l'avons vu au commencement de cette étude, bien qu'étouffée par un ordre du roi obtenu grâce à un subterfuge, n'était pas définitivement terminée. Les *Bouffons* ne jouaient plus à l'Opéra, certes, mais la musique italienne avec son *bel canto*, ses fioritures et ses caresses, avait encore chez nous de chauds partisans. Après une quinzaine d'années d'assoupissement, la vieille querelle entre les partisans de la vocalisation italienne et ceux de la déclamation lyrique — qui avaient pour chefs Gluck — s'était soudain réveillée.

Les ennemis de Gluck firent alors venir d'Italie un artiste illustre, Nicolas Piccini. Le musicien était bien choisi, car, sans avoir le sublime génie de son rival, Piccini était encore un maître.

Après des escarmouches sans gravité, les deux compositeurs traitèrent, chacun à leur manière et sur un livret de leur choix, un même sujet *Iphigénie en Tauride*. En 1779, les deux ouvrages furent représentés avec un soin égal. Dans ce décisif tournoi, Gluck écrasa littéralement son adversaire par la supériorité de son œuvre : les *Piccinistes* étaient vaincus...

C'est donc cette époque qui marque le terme décisif de la célèbre lutte des *Gluckistes* et des *Piccinistes* par la défaite retentissante de ces derniers, malgré les réelles qualités de

grâce mélodique, je dois l'avouer, que leur champion avait su opposer à la grandeur antique et au sentiment dramatique de Gluck.

L'épilogue de cette querelle fut aussi l'épilogue de la fameuse guerre des *Bouffons* : l'Ecole italienne succombait définitivement sans espoir de se relever jamais.

⁂

Toutes les luttes vigoureuses que Gluck soutint et le travail acharné auquel il se livra, l'avaient beaucoup fatigué. L'auteur d'*Iphigénie en Tauride* se retira à Vienne, où l'apoplexie le frappa à l'âge avancé de soixante-treize ans.

⁂

Si la vie artistique des grands compositeurs est toujours intéressante à fouiller, les secrets de leur vie privée gagneraient souvent à ne point être dévoilés... Nous avons vu que Lulli et Rameau ne furent point des exemples de vertus ; l'illustre J.-J. Rousseau donna, lui, le triste spectacle d'une irrémédiable déchéance morale ; Gluck ne fut guère plus digne que ses devanciers : violent, égoïste, plein d'orgueil, il fut aussi redoutable adversaire qu'ami peu sûr et discret ; dénué de scrupules et vaniteux à l'excès, il fit payer chèrement à ses rivaux leur résistance légitime, et ses partisans mêmes eurent beaucoup à souffrir de son caractère acariâtre ou de sa verve caustique. Il eut des inimitiés célèbres et ses démêlés avec le poète Laharpe sont demeurés légendaires.

Les défauts intimes du chevalier Gluck ne ternissent, pourtant, en aucune manière, la gloire immortelle de l'artiste. Gluck, qui a été surnommé le « Michel-Ange de la musique », a été considéré par tous les grands maîtres qui ont suivi, à quelque nation qu'ils appartiennent, comme ayant ouvert de nouvelles et larges voies à la manifestation musicale dramatique. Il porta à son plus haut point de génie l'ancienne tragédie musicale des Lulli et des Rameau : Mozart, Rossini, Berlioz et Wagner n'ont jamais songé à nier l'influence qu'il exerça sur eux. Il enrichit l'orchestre de timbres et d'effets nouveaux ; il introduisit au théâtre des procédés harmoniques qui n'avaient été tentés jusqu'alors que dans l'*Oratorio ;* la mélodie devint particulièrement déclamatoire et expressive ; le rythme, enfin, reprit une im-

portance presque grecque, désormais définitive : l'opéra, en un mot, se transformait peu à peu en un drame plein de puissance et d'émotion.

Gluck adopta un système de composition qui intéresse trop la Musique dramatique pour que nous n'en exposions pas les grandes lignes :

D'abord la Musique dramatique, d'après l'illustre maître, ne peut atteindre sa plus grande puissance et sa plus grande beauté que lorsqu'elle est jointe à un livret simple, vraiment poétique, et manifestant des émotions naturelles et des passions vraies ; puis, la Musique — langue de l'émotion — doit exprimer les divers sentiments du cœur.

Gluck veut aussi que la Musique suive avec toute l'exactitude possible le rythme et la cadence des mots. Enfin, il estime que dans l'accompagnement, les instruments ne doivent servir qu'à fortifier l'expression des parties vocales ou à augmenter l'effet dramatique général.

En définitive, le maître, sacrifiant l'élément musical à l'élément dramatique, continuait le système de la *Tragédie lyrique.*

Ces théories sont nettes, logiques, précises ; elles ont une valeur incontestable qui témoigne chez leur auteur d'une conception heureuse de l'Opéra. Si elles furent accueillies froidement à leur apparition, s'il fallut tout le génie de Gluck pour les faire triompher, elles furent aussi critiquées bien amèrement depuis. Aujourd'hui, pourtant, elles sont admises sans réserve. D'ailleurs, ce qui démontre bien la supériorité de ces doctrines, c'est qu'elles furent appliquées par Gluck lui-même avec un rare bonheur dans ses propres compositions, — et ces compositions, tout le monde le sait, sont des chefs-d'œuvre ; et des chefs-d'œuvre tellement puissants qu'ils impressionnèrent J.-J. Rousseau lui-même au point de le convertir à nouveau, vers la fin de sa vie, à la musique française — qu'il avait tant dénigrée...

Gluck, dont le génie se distingue par la puissance d'invention, l'élévation, la sévérité grandiose du style, le pathétique et la vigueur, eut pour élève Salieri, qui, lui-même, fut un des maîtres de Beethoven et de Meyerbeer ; et il sera assez curieux de voir ce dernier, soixante-dix ans plus tard, suivre, comme par une sorte d'hérédité artistique, le même chemin que Gluck : naître en Allemagne et étudier en Italie pour ne trouver sa forme définitive et son épanouissement parfait que dans l'opéra français, tout comme son illustre aïeul musical.

Les disciples de Gluck,d'ailleurs,furent nombreux ; je citerai

Grétry, Lesueur, Chérubini, Méhul — que nous retrouverons du reste, plus tard, en parlant de l'*Opéra-Comique*.

⁂

Mais bientôt, la tourmente révolutionnaire détourna les esprits des travaux pacifiques. Certes, les musiciens ont conservé un souvenir reconnaissant à cette première République qui créa l'Institut et le Conservatoire, mais ils n'ont pas su trouver dans le drame lyrique les mâles accents dignes des temps héroïques pendant lesquels ils vivaient ; c'est, d'ailleurs, dans la rue, sur les champs de bataille que la Musique a trouvé ces deux cris ardents de liberté et de victoire : la *Marseillaise* et le *Chant du départ*...

Les dernières années du XVIIIe siècle et les premières du XIXe virent comme une sorte de réveil chez nos musiciens lyriques. Une évolution s'était accomplie dans la Littérature comme dans la Peinture ; abandonnant les aimables galanteries mythologiques et autres du XVIIIe siècle, les peintres et les écrivains s'étaient inspirés d'un idéal plus haut et avaient demandé leur inspiration aux Romains d'abord, aux Grecs ensuite, et mieux encore, enfin, à nos vieilles légendes françaises tant méprisées par Boileau. Les musiciens suivirent ce mouvement : au cycle *Classique* succéda le cycle *Romantique*.

CHAPITRE III

Les Romantiques

PREMIÈRE PARTIE

Les Musiciens étrangers de l'École Romantique à Paris

« A l'aurore du XIXe siècle, le réveil général de l'activité « intellectuelle et artistique amena une évolution dans la « Musique dramatique, et à l'Ecole Classique succéda l'Ecole « Romantique. » C'est par ces paroles que nous avons clôturé le précédent chapitre ; nous tenons à les répéter en commençant cette nouvelle étude, pour bien indiquer que nous entrons, sans transition, dans une voie nouvelle, féconde en auteurs de génie et riche en œuvres magistrales, que nous entrons, aussi, dans une période où l'évolution le la Symphonie vers le Drame et réciproquement du Drame vers la Symphonie va amener les plus curieuses manifestations.

Pendant toute la première moitié du XIXe siècle, nos compositeurs firent surtout de la musique d'action, que l'on pourrait appeler narrative. Raconter en musique un fait dramatique puisé dans l'Histoire ou inventé, poser le décor musical sans s'arrêter à la peinture détaillée des tableaux, faire agir les personnages sans entrer trop profondément dans l'intimité de leurs sentiments, chercher avant tout à impressionner l'auditoire par une ligne mélodique bien nettement dessinée et bien en relief, tel fut le but des musiciens dans ce temps : c'est l'époque de l'*Opéra historique et narratif*.

Chose bizarre, c'est encore d'un étranger, d'un des plus brillants représentants de l'Ecole italienne, j'ai nommé Rossini, que nous devons nous occuper si nous voulons saisir et comprendre le développement de l'Ecole Romantique

française, puisque Rossini, après avoir subi l'influence de nos compositeurs, imprima à son tour sur ceux-ci la marque de son formidable génie.

⁂

Il est donc décidément écrit que l'Italie jouera toujours un rôle dans notre art musical ! En effet, dénigrés, battus, chassés, les compositeurs et artistes italiens n'en reparaissent pas moins toujours à notre horizon artistique. Narguant les guerres, les orages, les coalitions, non seulement ils reviennent et s'implantent en France avec Rossini, mais dès l'aurore du XIXe siècle — exactement en 1801, — ils parviennent à imposer à Paris, à titre permanent, une troupe italienne chantante. C'est l'origine, d'ailleurs, du *Théâtre des Italiens*, qui exista jusqu'en 1870.

Ce théâtre eut ses succès et son influence à son heure. Mais, c'est sous la Restauration, de 1815 à 1830, qu'il atteignit le plus haut degré de splendeur.

Après la guerre de 1870, il périclita ; au reste, la musique italienne, délaissée peu à peu par le public, n'eut bientôt plus chez nous assez de dilettantes ni d'amateurs pour assurer l'existence d'une scène spéciale ; et toutes les tentatives risquées pour faire renaître le *Théâtre des Italiens* échouèrent-elles invariablement, depuis 1870 jusqu'à nos jours.

Rossni, lui, connut ce théâtre dans son plein épanouissement, puisque lorsqu'il vint à Paris en 1825, une ère heureuse venait de s'ouvrir pour la troupe italienne. D'ailleurs, l'arrivée de l'auteur du *Barbier de Séville* ne pouvait qu'être favorable au développement de la scène étrangère, car en Rossini se réunissait, une fois de plus, tout le prestige de la musique italienne, dont le jeune maître ne fit que répandre et fortifier le goût en France.

Voyons maintenant quelles sont les origines de ce Rossini.

⁂

Né en 1792, à Pesaro, en Italie, il était fils d'un pauvre musicien forain et d'une chanteuse obscure. Il apprit seul la musique, par intuition et observation. Ce fut en mettant en partition les quatuors de Haydn, qu'il s'initia aux secrets de l'Harmonie ; son génie façonna son talent.

Grâce à un travail acharné et à une intelligence supérieure, il s'éleva bientôt au-dessus de ses prédécesseurs par la pureté des lignes et l'élégance de la mélodie, — toujours admirablement appropriée à l'organe vocal ; il s'éleva, aussi,

au-dessus de tous autant par la richesse, la hardiesse de l'harmonie — qu'il tenait de ses modèles allemands, Mozart et Haydn — et par l'intérêt, la puissance de son orchestration — qui l'avaient fait surnommer par ses détracteurs *Il signor Vacarmi*, le Maître du Vacarme, — que par certains procédés spéciaux, tels que le développement des « finales », la répétition des formules de cadence, et ses fameux « crescendo » qui excitaient l'enthousiasme des dilettantes.

Doué d'une facilité de travail incroyable et d'un cœur léger, entre deux aventures galantes, il donna une multitude d'œuvres, parmi lesquelles je citerai *Tancrède*, le *Barbier de Séville*, — charmant opéra-comique écrit en dix-sept jours ! — *Othello*, *Moïse*, *Sémiramis*, etc. En 1825, appelé à Paris par Charles X, roi de France, — qui le nomma *Inspecteur général du Chant*, — il y composa le *Comte d'Ory*, une gaillardise ravissante, puis *Guillaume Tell*, considéré comme son chef-d'œuvre et dont la magistrale « ouverture », qui à elle seule est tout un drame musical, suffirait à rendre immortel le nom de Rossini.

Après ce dernier ouvrage, furieux des succès d'Halévy et de Meyerbeer, il s'arrêta de produire pour le théâtre, disant qu'il se remettrait à l'ouvrage quand les « juifs », — entendons par là Halévy et Meyerbeer, — n'y seraient plus ! Il faut plutôt voir là une boutade d'un auteur sentant ses forces fléchir et craignant de rendre le public témoin de ses défaillances.

Après s'être occupé d'art musical, Rossini se livra à... l'art culinaire — si drôle que cela paraisse — et à la culture des jeux de mots : l'homme d'esprit voulait devenir spirituel !...

Soyons juste cependant, et rétablissons l'exactitude des faits :

Malgré la stupide réputation de paresseux qu'on lui a faite, le « Cygne de Pesaro » continua de travailler jusque dans son extrême vieillesse, sinon pour la scène, du moins pour l'Eglise ; il produisit notamment un *Stabat Mater* fort beau et de nombreuses pièces pour piano. Rossini écrivait constamment, même en causant, pour le seul plaisir d'écrire, à sa table, sans l'aide d'aucun instrument, et en arrosant largement chaque page, avant de la tourner, d'une belle pincée de tabac à priser, raconte la légende...

L'auteur de *Guillaume Tell* fut un des génies les plus étonnants par la verve, la force créatrice et la variété de l'inspiration comme aussi la fraîcheur. Il a traité tous les genres : le bouffe, presque jusqu'à la licence, et le drame dans toute son horreur. Aussi, connut-il les plus grands succès de son

vivant et mourut-il, en 1868, entouré de richesses, de gloire et d'honneur.

⁂

On a dit et répété que la musique de Rossini, surtout à partir du jour où le maître de Pesaro était venu à Paris, avait marqué pour l'art français une époque de progrès et de rénovation : ce fut, dit-on, le chaud soleil qui fit éclore les fleurs de notre génie.

S'il y a du vrai dans cette affirmation, il y a aussi une exagération évidente, et on pourrait presque dire que l'immortel auteur de *Guillaume Tell* a plus gagné au contact de la France que nos maîtres n'ont trouvé d'avantage à l'imiter. En effet, Rossini, comme tous les musiciens étrangers venus avant lui dans notre pays, comme Gluck lui-même, crut devoir changer sa manière italienne et la rendre plus conforme au goût du nouveau public pour lequel il écrivait ; il modifia en conséquence ses opéras et ses procédés, tant et si bien que *Guillaume Tell*, notamment, est un chef-d'œuvre bien français.

Ce dernier ouvrage fut, du reste, accueilli avec stupéfaction par le monde musical tout entier. Ce n'est plus de la musique italienne, c'est de l'art français avec la grâce italienne et la solidité allemande ; c'est un style nouveau, en un mot, et tellement intéressant qu'il fait passer sur les défauts du livret...

Tout à l'heure, pourtant, nous venons de laisser entendre que Rossini n'aurait pas rendu à nos musiciens tout ce que ceux-ci lui avaient donné.

Pour conserver à ce travail une impartialité rigoureuse, il nous faut reconnaître que c'est exact : La mélodie, chez nos grands compositeurs, manquait quelquefois d'aisance et de liberté ; en revanche, elle était juste et expressive dans sa brièveté. En imitant Rossini, nos artistes apprirent à donner plus de souplesse à leur pensée et à l'exprimer dans une forme plus élégante ; mais ils apprirent aussi l'art du faux éclat, de la fausse grâce, du clinquant mélodique, en un mot du bavardage musical.

Puis, l'auteur de *Guillaume Tell* a vraiment trop abusé des forces de l'orchestre : son instrumentation est éclatante, il est vrai, mais quelquefois plus bruyante que sonore..... Pourtant, il faut avouer que l'orchestre de nos musiciens français, bien qu'expressif et pittoresque, avait gardé une certaine lourdeur et une certaine monotonie de forme ; il avait peine à se dégager du massif contrepoint de Lulli, de la

rigide basse continue des premiers italiens, de la sévère basse fondamentale de Rameau. Sous l'influence de Rossini, les compositeurs français rompirent ces dernières chaînes, donnèrent plus de liberté et d'aisance à leur orchestre, le rendirent plus léger et plus brillant ; mais, comme le Cygne de Pesaro — leur modèle et maître, — ils se jetèrent aussi dans les sonorités exagérées et inutiles, et, comme lui, firent chanter les instruments pour ne rien dire !

Il en fut de même du style vocal qui, suivant la mode italienne toujours triomphante, devint plus éclatant et plus souple, mais qui perdit en expression et en vérité dramatique ce qu'il gagnait en brio. Ce fut alors qu'on vit naître à l'Opéra ces airs à roulades pour chanteuses légères, ces morceaux fleuris, ornés, frisés, vocalisés, brillants de forme mais vides de fond, sans mélodie et sans expression, qui furent à la mode, et qui ont si puissamment contribué à faire vieillir les œuvres qui datent de 1835 à 1860..... Rossini fut un soleil, soit, mais un soleil dont les rayons brûlèrent le sol au lieu de le féconder !

⁂

Un autre maître étranger a, selon nous, rendu plus de réels services à l'Ecole française, c'est Meyerbeer — l'un des colosses de la musique théâtrale. Bien qu'Allemand, il appartient par son éclectisme à l'Ecole française et nous n'hésitons pas à le qualifier de fils intellectuel de la France.

Giacomo Meyerbeer, né à Berlin en 1794, était fils d'un riche banquier juif appelé Beer ; mais un ami de sa famille, nommé Meyer, lui ayant laissé une fortune considérable à la condition qu'il porterait son nom, le jeune homme ajouta le nom de son bienfaiteur à celui de son père, d'où Meyer-Beer, en deux mots ; puis, par contraction, Meyerbeer, en un seul mot.

Meyerbeer montra à l'âge le plus tendre des dispositions à la musique, que ses parents se gardèrent bien de contrarier. Il avait dix-huit ans quand il fit entendre à Munich son premier opéra *La Fille de Jephté ;* le drame était solennel, la musique avait une allure rigidement classique : le public du temps qui préférait à tout la mélodie italienne, se montra froid. Ce qui manquait alors au jeune musicien, c'était l'art de savoir tirer parti des ressources vocales : il était bien saxon sous ce rapport.

Aussi, après avoir, par sa propre nature et par la direction de ses études, éprouvé la plus grande répugnance pour tout ce qui était étranger à l'art allemand, il entreprit, sur

les conseils de Salieri, un voyage à Venise pour y étudier la façon de traiter les voix. Il s'éprit alors complètement de l'école de Rossini et abandonna son premier style pour écrire dorénavant dans la manière italienne.

Sur la terre classique du chant, Meyerbeer fit bientôt des prodiges et donna successivement *Marguerite d'Anjou*, le *Crociato* — œuvres célèbres qui commencèrent réellement sa réputation.

L'Italie le fêtait ; mais ses amis d'Allemagne, Weber entre autres, déploraient qu'il eût ainsi oublié ses origines. Lui-même sentait que sa nature le poussait à autre chose que le style *fiorito*, comme on dit en italien, et qu'il était possible d'allier l'effet vocal complet à l'élément symphonique dans une large mesure.

Cependant que couvert de lauriers, il cherchait dans les joies du ménage le calme nécessaire à sa nature rêveuse et contemplative. Il se maria en 1827 ; deux enfants furent le fruit de son union ; ces deux fils aînés moururent, hélas ! peu de temps après leur naissance. Meyerbeer conçut un profond chagrin de ces pertes douloureuses au cœur d'un père ; il se confina dans la retraite. Son esprit, son cœur, son âme éprouvèrent de grands découragements, qui, nécessairement, le rendirent, lui, l'auteur des *oratorio*, aux choses religieuses, aux invocations à un monde meilleur. Il écrivit des *Stabat*, des *Miserere*, des *Te Deum*, des *Psaumes*. La lutte fut grande, orageuse, remplie des révoltes de l'art bataillant contre la douleur et la désespérance : elle dura sept années.

Enfin, après mille combats intérieurs, il sortit de cette crise, où le doute cherchait à terrasser la foi, une grande œuvre, *Robert le Diable* : on y trouve l'esprit du mal luttant avec le bien.

Dans cette œuvre, Meyerbeer redevient lui-même ; elle accuse une deuxième et glorieuse métamorphose puisque l'ouvrage, représenté à l'Opéra en 1831, est écrit dans le plus pur style français. Le grand musicien, suivant encore, dans cette nouvelle évolution, Rossini devenu son ami intime, n'hésite pas à entrer dans l'esprit du jour ; le romantisme est dans toute sa fleur de nouveauté : il inspire Meyerbeer ; la « valse infernale », l' « apparition et le ballet des nonnes » sont des scènes romantiques au premier chef.

Les *Huguenots* paraissent à leur tour, en 1836, et, cette fois, c'est une page d'histoire qui sert de thème à l'auteur ; elle est inspirée, chacun le sait, de la *Chronique de Charles IX*, écrite par Prosper Mérimée. Meyerbeer se fait vraiment français ; sa musique perd la précision, la netteté d'un récit.

Je n'ai pas besoin de rappeler le « septuor du duel », la « bénédiction des poignards », le « trio final », d'une peinture si saisissante et d'une vie si intense : c'est du mélodrame, il est vrai, et ce n'est plus de la tragédie. Les lignes n'ont peut-être pas la pureté et la noblesse de celles de l'école de Gluck ; mais, en revanche, tout est chaleur, tout est passion dans cette musique ; et puis, voici encore des types inoubliables : le rigide Marcel et la tendre Valentine, l'élégant Nevers, précieux et raffiné...

Arrivé à ce point, il semblait que le maître ne pût plus que se recommencer lui-même ou s'arrêter comme Rossini : il fit mieux, il monta plus haut ; et alors, après un silence de treize années, apparut le *Prophète*, œuvre qui tient à la fois de l'Opéra et de l'Oratorio.

A l'époque où il fut joué, le *Prophète* donna une note toute nouvelle dans le Drame lyrique. Pastorale et presque de demi-genre dans sa première partie, cette œuvre s'élève dans la seconde jusqu'au lyrisme et jusqu'à l'épopée : le finale du 3e acte : « Dieu du ciel et des anges » a un élan religieux et martial, que grandit encore la brillante envolée des harpes. La scène de la cathédrale est une immense fresque musicale d'un éblouissant éclat. Mais à côté de ces tableaux aux larges décors, que d'expressions intimes et profondes dans le rôle de Fidès, dans le magnifique arioso du 1er acte, dans cette même scène de l'Eglise, où le cri de l'âme humaine arrive encore à dominer l'immense ensemble qui semblait devoir l'étouffer ! Là encore, nous voyons des figures magistralement tracées : Fidès, d'abord, cette mère à la tendresse profonde, noble et haute tout à la fois ; puis Jean de Leyde, son fils, ce prophète convaincu de sa mission divine, cet illuminé, ce farouche doctrinaire ; dans l'ombre, les trois anabaptistes, sombre trinité du mal et du fanatisme intéressé.

Dans l'exécution technique de l'œuvre, que de nouveautés nous offre le *Prophète !* Les procédés d'instrumentation ne sont plus ceux des *Huguenots ;* l'orchestre est plus varié, plus riche s'il est possible ; l'harmonie a des surprises nouvelles ; la mélodie se fait plus rapide, plus vibrante et comme narrative : elle devient plus majestueuse avec le sujet, plus profonde, plus psychologique pour ainsi dire ; on y découvre des tendances nouvelles qui sont déjà celles de l'Ecole moderne : le vieux moule tend à se briser. Bref, on peut dire que si *Guillaume Tell* est en France la dernière belle œuvre d'une Ecole disparue, le *Prophète* est la première d'une Ecole qui va naître...

Meyerbeer ne s'arrêta pas de travailler, pourtant ; quelques

années plus tard, en effet, parut l'*Africaine*, qui fut représentée seulement après la mort de l'auteur survenue en 1864. Bien que composée sur un très médiocre poème, cette partition abonde en brillants tableaux, en pages étincelantes, en scènes dramatiques et émouvantes. Jamais Meyerbeer n'a écrit avec plus de soin, jamais — sauf peut-être dans les opéras de demi-genre comme dans le *Pardon de Ploërmel* et dans l'*Etoile du Nord* — jamais, dis-je, il n'a mis plus de fantaisie dans sa mélodie, dans son orchestre, dans son harmonie ; jamais ses développements n'ont été plus habiles ni plus larges. Et cependant, l'œuvre paraît rétrograde ; l'auteur, revenant aux grâces italiennes d'antan, sacrifie parfois l'expression à l'effet, nous dirons presque au dilettantisme. L'*Africaine* est, selon nous, un *opéra pittoresque* plutôt que *dramatique*, toujours digne du maître, certes, mais qui n'est pas, comme le *Prophète*, par exemple, une de ces œuvres fécondes qui préparent l'avenir et l'annoncent.

En effet, ce n'est pas seulement parce que les partitions de Meyerbeer tiennent grand place dans le répertoire de notre Opéra, ce n'est pas non plus parce que l'on sent à chaque page l'inspiration du génie français que nous nous y arrêtons si longtemps, mais bien parce qu'il est peu de maîtres étrangers qui aient exercé sur nos musiciens une plus grande influence... On a imité Rossini, on s'est inspiré de Meyerbeer. Sa mélodie vigoureuse est pleine, aux formes larges et amples ; elle est riche aussi en développements, entraînant avec elle, dans son flot, l'harmonie et l'instrumentation. Son orchestre est rempli de traits heureux, de touches habilement fondues ; la disposition des scènes est franche et claire, éveillant, dès les premières notes, l'attention et presque l'émotion de l'auditeur.

Avec ces qualités, on renouvelle une langue, on rajeunit les procédés d'un art, on fonde une Ecole, en un mot. Aussi, est-ce l'influence de l'auteur des *Huguenots* et du *Prophète* que nous trouvons la plus persistante chez la plupart des musiciens de la génération qui a précédé celle d'aujourd'hui.

Meyerbeer est riche d'une instrumentation presque effrayante ; il a lu, scruté et pesé philosophes, historiens et poètes ; il s'est assimilé l'essence de leurs œuvres. Et son prestigieux génie a trouvé là un précieux élément de puissance et de variété. De plus, harmoniste sans pareil, — car nul en France n'a poussé plus loin que lui l'art de l'instrumentation et n'a demandé à l'orchestre plus de sonorités vivantes, — il se préoccupe continuellement de conquérir à la musique de nouveaux horizons : il sonde les accords, analyse les proprié-

tés des sons comme un chimiste analyse les substances. Il violente les règles imposées par la tradition, réunit de force les tonalités les plus diverses, fusionne les éléments dissemblables, accouple les résonnances les plus disparates, les plus incompatibles. En un mot, il crée et innove avec génie...

⁂

Je ne puis laisser ce grand compositeur sans compléter la biographie intime de l'homme :

Consciencieux à l'excès et artiste dans l'âme, Meyerbeer se montrait intraitable sous le rapport de l'exécution de ses œuvres — qu'au grand désespoir de ses interprètes, il remaniait invariablement jusqu'au jour de la première représentation. Affable, bienveillant, timide même devant le critique, — qu'il redoutait et dont les jugements l'impressionnaient avec trop de force, — modeste à l'endroit de son talent, Meyerbeer a mené une vie exemplaire, réservée, la vie de l'artiste pénétré de sa mission. C'était un compositeur au plus haut point respectueux de l'art et de lui-même. Jamais il ne voulut se hâter de produire : aussi, fallait-il lui arracher, pour ainsi dire de force, les partitions qu'il avait promises. Il travaillait dans le calme, le recueillement et la puissance qui conviennent aux hommes sûrs d'eux-mêmes.

Malgré sa grande fortune, il vivait très simplement. Cette grande fortune le servit, du reste, particulièrement, car, indiscrétion curieuse, Meyerbeer, malgré son talent, avait le travail lent, difficile, hésitant, et il paraît douteux qu'il fût jamais parvenu au complet épanouissement de son génie si, comme tant d'autres, il avait eu à lutter contre les difficultés matérielles de la vie : bénissons le destin qui a si bien servi la cause de l'art.

⁂

Après Rossini et Meyerbeer, deux étrangers, deux Italiens encore, ont tenu aussi une large place dans notre Opéra : l'un, musicien bien doué, improvisateur facile et souvent heureux, mais d'une élégance banale, d'une fécondité mélodique qui va jusqu'à la prolixité et jusqu'à la mollesse ; l'autre, incorrect, mais ardent, fougueux dramatique, ou, pour mieux dire, mélodramatique et passionné jusqu'à la violence. J'ai nommé Donizetti et Verdi. Tous deux ont profité du voisinage de nos artistes, et les opéras qu'ils ont écrits pour la France — opéras toujours au répertoire de nos grands théâtres lyriques — sont plus soignés, plus expressifs que leurs œuvres italiennes.

Les noms de Donizetti et de Verdi tiennent chez nous une trop grande place pour que je n'esquisse pas à grands traits la biographie de ces deux auteurs :

Donizetti naquit à Bergame, en 1797. Il était destiné par son père à porter la robe d'avocat ; cependant il voulait être architecte et finit par devenir compositeur. Sa nature exubérante et son esprit impressionnable ne lui permirent pas toujours de raisonner ; aussi, ne faut-il s'étonner ni des indécisions de sa jeunesse ni des effervescences de sa maturité.

Au lycée, Donizetti travailla sérieusement et commença de s'occuper de composition musicale ; il allait tenter la fortune au théâtre quand son père, qui le voulait toujours avocat, lui fit de vives remontrances. L'orage menaçant de grossir, le jeune homme endossa l'uniforme et partit avec un régiment quelconque. A Venise, où il tenait garnison, il put faire jouer son premier opéra. Quelques pages réussies valurent au jeune musicien des bravos et des protecteurs qui le tirèrent de la caserne. Donizetti put alors se lancer. Il écrivit avec tant d'ardeur qu'en vingt-six années il produisit soixante-six opéras ! Nous citerons parmi ses œuvres : *La Fille du Régiment ; Lucie de Lamermoor*, opéra de demi-genre ; *La Favorite*, son chef-d'œuvre lyrique ; *Les Martyrs* et *Don Pasquale*.

Ces pièces trouvent encore de nos jours un légitime succès qu'explique le sentiment dramatique qui les vivifie. Car Donizetti était, il faut bien le reconnaître, un compositeur vraiment théâtral : il négligeait parfois son style et son orchestre, c'est vrai ; à côté d'idées magnifiques, il écrivait d'affreuses platitudes, c'est non moins exact ; mais, par contre, quelle concision aimable, comme il savait traiter l'action et trouver pour les principales situations l'idée expressive ; et puis, comme il savait faire chanter !... Ce n'était pas pour rien, en effet, qu'il était, ainsi que Rossini, de cette Italie dont le climat ensoleillé produit les plus belles voix et les plus chaudes ; ce n'était pas sans raison, non plus, qu'il appartenait à cette Ecole qui était avant tout celle de la mélodie, de la virtuosité et du chant — le *bel canto !* Peut-être, même, pourrait-on lui reprocher d'avoir abusé de la phrase chantante,trop souvent fastidieuse et dénuée de vérité ou de sens, bien que toujours séduisante !

Si Meyerbeer produisait avec une sage lenteur, il était loin d'en être de même de Donizetti : pendant plusieurs années, il donna un opéra tous les trois mois ! Ce travail excessif, joint à l'abus des plaisirs mondains, ruina avant l'âge sa robuste constitution physique. En 1845, le cerveau fut pris et l'artiste parut bientôt n'être plus que l'ombre de lui-même : atteint du mal qui, quelques années plus tard, terrassait le

pauvre Schumann, on dut l'enfermer dans une maison de santé à Ivry. Emmené enfin en Italie, il mourut en 1848 à Bergame, sa ville natale.

⁂

Il est décidément écrit que l'Italie jouera toujours et d'une façon constante un rôle dans la musique française : Donizetti n'est pas encore mort que Verdi surgit !...

Verdi appartient à la même Ecole que l'auteur de *La Favorite*, et comme lui est italien de nom et de sang. Ayant débuté par des ouvrages empreints de la plus étonnante maladresse, il a su s'élever graduellement, toujours s'épurer sans jamais perdre son caractère national ni son individualité ; il a encore trouvé le moyen de progresser à l'âge de quatre-vingt-un ans, en écrivant son *Falstaff*, un chef-d'œuvre d'esprit, dans lequel il montre à la fois non seulement que sa verve italienne est loin d'être épuisée, mais encore qu'il a su s'assimiler, même à cet âge avancé, tous les procédés les plus modernes de coupe, d'harmonisation et d'orchestration de toutes les Ecoles. Et Verdi a fait ce prodigieux tour de force en conservant le souci de faire briller la virtuosité du chanteur, — caractéristique de l'Ecole italienne dont il est, à coup sûr, un des plus illustres représentants.

Verdi vit le jour à Roncole, province de Parme, en 1813. Ses parents étaient pauvres ; ils tenaient un petit commerce de vin et d'épicerie. L'enfant était d'un naturel calme, un peu taciturne même. Une seule chose parvenait à l'émouvoir : la musique ; le moindre pifferaro passant dans le village excitait son naïf enthousiasme.

Après des études classiques bien incomplètes, il obtint un petit emploi chez le distillateur Barezzi, qui devint son protecteur et plus tard son beau-père. Entre temps, Verdi, sans d'autre professeur que lui même, travaillait ferme la musique — qu'il aimait toujours passionnément. Grâce au dévouement et à la générosité de l'excellent M. Barezzi, son patron, il put enfin se présenter au Conservatoire de Milan ; mais le Comité examinateur, le trouvant d'une valeur par trop insignifiante, ne voulut pas l'admettre dans les classes !

Verdi, qui avait une volonté de fer et une grande foi en l'avenir, se remit à la besogne avec une opiniâtreté sauvage et put faire représenter à Milan, en 1839, c'est-à-dire à l'âge de vingt-six ans, son premier opéra, qui, bien qu'accusant la plus grande inexpérience, fut favorablement accueilli.

L'année 1840 fut terrible pour le jeune compositeur : il fit

une grave maladie, puis perdit, en trois mois, sa jeune femme et ses deux enfants. Resté seul, Verdi semblait avoir renoncé à la musique. L'impresario de la Scala de Milan, un nommé Merelli, le décida enfin à écrire *Nabuco*. Le succès de cet opéra fut immense et encouragea le jeune compositeur à reprendre ses travaux. Parurent alors d'autres œuvres, aujourd'hui oubliées, qui eurent des chances diverses. Elles montrent surtout que Verdi n'avait pas fait de bonnes études musicales. On y devine déjà, pourtant, un tempérament vigoureux et tendre, un esprit impétueux et patient à la fois ; on y démêle aussi un sentiment dramatique intense dans les situations violentes, et une certaine tendresse élégiaque, c'est-à-dire les deux notes extrêmes du clavier de la passion. Par contre, l'art de préparer les situations, de les développer et d'économiser les effets, lui est encore inconnu. Ses mélodies sont courtes, colorées et très expressives, mais sans flexibilité de style ; ses ensembles sont vigoureusement rythmés, bien que l'instrumentation en soit bruyante et vide tout à la fois.

Après s'être retiré sous sa tente pendant deux années, Verdi, évoluant, et maître de ses moyens cette fois, nous apparaît dans une seconde manière d'écrire, en faisant représenter, presque coup sur coup, *Le Trouvère*, *Rigoletto* et *La Traviata* ou *Violetta*.

Il y a juste cinquante ans de cela,et ces trois œuvres — dont la deuxième a été inspirée par le *Roi s'amuse*, de Victor Hugo et la dernière par la *Dame aux Camélias*, d'Alexandre Dumas fils, — et ces trois œuvres, dis-je, enrichissent encore le répertoire des grandes scènes lyriques.

Sans doute, il est au fond de toute œuvre d'art, poésie ou musique, peu importe, à côté de l'élément divin qui ne meurt pas, un élément terrestre, passager, qu'elle emprunte aux caprices du temps, à l'ambiance du moment. Cet élément terrestre et transitoire, nous le touchons aisément dans les trois œuvres que nous venons d'énumérer : c'est leur forme même, surannée et vieillotte ; c'est la pauvreté de la facture générale ; c'est l'air de bravoure avec la *strette* finale, — tout le clinquant et le pailleté de l'époque, en un mot. Par contre, nous y démêlons avec autant d'aisance l'élément divin, à savoir l'abondance mélodique, la justesse de l'expression, l'émotion communicative et la force expansive qui s'en dégagent...

Verdi n'est pas homme à s'arrêter en chemin. Avec une facilité d'assimilation remarquable, il s'inspire des théories nouvelles et continue de produire dans un style plus riche et plus nourri. C'est le moment, en effet, où le prodigieux maître

d'Outre-Rhin, je veux nommer Wagner, pèse de toute la force de son génie sur la musique contemporaine ; l'auteur du *Trouvère* subit, lui aussi, l'influence wagnérienne et nous apparaît ainsi dans sa troisième et dernière manière d'écrire ; *Don Carlos*, *Aïda*, *Otello* marquent, en effet, une nouvelle évolution. Enfin, Verdi donne en 1894, c'est-à-dire à l'âge de quatre-vingt-un ans, cet admirable *Falstaff*, son dernier ouvrage et peut-être le plus jeune, où se décèle la préoccupation de la polyphonie allemande.

Cette influence de Wagner sur Verdi ne s'exerça que superficiellement, disons-le : Verdi avait une nature trop italienne pour qu'elle subît une profonde altération. D'ailleurs, les nationalités, qu'on le veuille ou non, ont leurs caractères distincts, leurs styles, leurs nuances propres ; et comme il est impossible que le Midi et le Nord chantent exactement la même gamme, on surprendra toujours chez l'Italien qui se germanise, la note mélodique obstinée, le rythme et la cadence revenant après chaque bourrasque instrumentale, — tout comme chez le maître allemand qui se donnerait des airs à l'italienne, il serait facile de voir, tôt ou tard, l'élément orchestral ou choral se substituer à toutes les grâces, à toutes les élégances du chant.

Verdi est et demeure bien italien.

Il écrivit aussi, outre ses opéras, un *Requiem* célèbre et un admirable *Quatuor* pour instrument à cordes.

Les Arts ne l'empêchèrent pas de s'occuper des affaires publiques : il fut élu député, puis sénateur ; mais la politique lui plaisait peu, il y renonça dès qu'il put le faire poliment. Homme de travail surtout, Verdi n'aimait ni le monde ni les bruyantes ovations. Il mourut à quatre-vingt-huit ans, en 1901 : il n'y a donc que six années.....



Mais, je m'aperçois que, dépassant mon but et ma pensée, je m'occupe plus, en ce moment, de la Musique dramatique italienne que de la Musique dramatique française : je prie le lecteur de m'excuser. Pourtant, bien que Donizetti et Verdi, en particulier, n'aient eu aucune action féconde sur notre art lyrique, les œuvres de ces compositeurs sont trop répandues chez nous pour que nous passions leurs titres sous silence : l'incursion que nous venons de faire dans le domaine étranger s'imposait donc pour que nous eussions une idée exacte et complète de l'histoire de notre Musique dramatique.

Concluons donc en disant que si notre Ecole a eu quelque

heureuse influence sur le talent des deux artistes que nous venons d'étudier, la réciproque n'est pas vraie : quelques formules banales, quelques procédés faciles et à effet, tel est le bilan de ces emprunts faits par nos musiciens à Donizetti et à Verdi. Nous aurions tort de nous en glorifier outre mesure... N'oublions pas, cependant, que *la Favorite, la Traviata* et *le Trouvère* sont des œuvres encore très appréciées des dilettantes français : qu'un généreux sentiment de reconnaissance nous rende indulgents...



Jusqu'ici, il semble néanmoins que l'Ecole lyrique française ait dû tout son éclat aux maîtres étrangers et que nos musiciens n'aient été que de simples imitateurs. Détrompons-nous : notre répertoire compte aussi plus d'une belle œuvre sortie de plumes françaises. C'est ce que nous allons exposer.

DEUXIÈME PARTIE

Les Musiciens français de l'École Romantique

Si les noms de Rossini, Meyerbeer, Donizetti et Verdi contribuèrent à relever le prestige de notre propre opéra, — affirmant d'autre part et une fois de plus, combien la France artistique est hospitalière et généreuse, — il ne faudrait pas en conclure, cependant, que l'Ecole française, se laissant définitivement dominer par les musiciens étrangers, fût incapable d'efforts personnels : auprès des grands maîtres italiens et allemands, nous trouvons, en effet, des génies bien français, d'origines, de noms et de tempérament, dont la postérité a immortalisé le souvenir. Parmi ceux-ci se trouve en première ligne Halévy. De 1825 à 1860, ce compositeur a brillamment tenu sa place à côté des Rossini et des Meyerbeer, disons-le sans fausse modestie.

Donnerais-je quelques renseignements biographiques sur l'auteur de *La Juive ?* Je me suis montré dans le précédent chapitre quelque peu prodigue en détails sur la vie intime des musiciens dont j'ai eu à entretenir le lecteur ; je crois que mes... comment dirais-je ? indiscrétions, ont dû être acceptées avec d'autant plus de plaisir qu'elles s'appliquent à des hommes que certains d'entre nous ont pu frôler ou connaître ;

qu'il me soit donc laissé la liberté d'adopter définitivement une méthode de travail qui permet, en apportant un peu de variété dans une étude qui exigerait des extraits d'œuvres mucales pour être vraiment intéressante, qui permet, dis-je, d'expliquer souvent l'Œuvre par l'homme et de constituer l'Histoire par l'étude des individus.

***

Jacques Halévy vit le jour à Paris, en 1799. Sa famille, comme celle de Meyerbeer, était israélite et il eut à un haut degré les qualités de cette race jointes à la vivacité et à l'enthousiasme fécond de la nature française. Halévy fut un savant et un charmeur. Par un travail formidable, seul il tint tête pendant des années, sur la scène de l'Opéra, à l'Italie et à l'Allemagne. Cela, on ne peut l'oublier, car la tâche était colossale en face de rivaux tels que Rossini et Meyerbeer.

Halévy, après avoir fait de fortes études au Conservatoire, obtint le premier prix de Rome et alla passer trois années en Italie. Au retour, il éprouva, comme tous les débutants, de grandes difficultés pour se faire juger. Il donna une succession d'œuvrettes, dont il ne reste plus guère aujourd'hui que le souvenir.

Enfin, en 1835, après de longs travaux et d'incroyables hésitations administratives, *La Juive*, l'immortelle *Juive*, modèle admirable de drame lyrique, type de concision et d'expression juste, fut représentée à l'Opéra.

Cette partition, qui fut jouée une année avant les *Huguenots*, est une œuvre absolument française ; en plus d'un passage, par une sorte de réaction, le maître revenait à cette forme expressive et sobre que l'éclat de Rossini avait fait oublier, et qui avait été le triomphe de nos musiciens. Quoi de plus noble, en effet, d'un dessin plus sûr et plus ferme que la belle scène de la Pâque ! Quoi de plus pathétique que l'air de Rachel, « Il va venir », avec cette mélodie haletante et comme oppressée, cette courte ritournelle de cors si simple et si émouvante !... Halévy, dans cette belle page, a rendu, comme auraient fait les anciens maîtres, les tortures de cette âme de jeune fille bouleversée par l'amour et par le remords. Citerai-je, aussi, l'air célèbre « Rachel quand du Seigneur... » qui peint d'une façon si saisissante et la tendresse et la fantaisie du vieux juif.

Nous avons dit comment Meyerbeer avait tracé des caractères en musique ; Halévy, comme lui, en même temps que

lui, sut créer des figures inoubliables, tel est Eléazar, le juif inflexible, fanatique et croyant.

Après *La Juive*, Halévy donna *Le Guido*, *La Reine de Chypre*, puis *Charles VI*. Cette dernière partition, dont le chant patriotique « La France a horreur du servage » est resté populaire, est une des plus intéressantes et une des plus colorées du maître ; le duo des cartes est un modèle de genre léger dans le drame lyrique et le grand récit de Charles VI « J'ai faim », d'une expression déchirante de tristesse, est une des plus belles pages de haut style de l'ancien opéra français.

A l'Opéra-Comique, Halévy fit représenter *Les Mousquetaires de la Reine*, *Le Nabab*, etc., soit au total trente-trois œuvres.

Mais dans une telle somme de travail, où le maître traitait avec une égale vigueur d'inspiration la comédie musicale et le genre tragique, les forces du musicien s'épuisèrent vite : usé avant l'âge, Halévy mourut à Nice, en 1862.

⁂

L'illustre auteur de *la Juive* est avant tout dramatique : il a l'émotion, la puissance, l'instinct des grands effets de théâtre ; chacun de ses drames lyriques est digne d'étude et d'intérêt.

Est-ce à dire, pourtant, que leur auteur puisse être compté au nombre des grands maîtres de notre époque ? Musicien des plus instruits, admirablement doué et d'une intelligence supérieure, Halévy sut, évidemment, briller également dans le genre lyrique comme dans le demi-genre ; et cependant son œuvre, considérable, est inégale. A côté d'admirables pages on voit avec regret cet artiste de premier ordre sacrifier sans honte au succès du moment, chercher dans une mélodie banale, vulgaire même quelquefois, des applaudissements faciles. La pensée, chez lui, est le plus souvent noble, haute et expressive ; cependant, parfois, elle a quelque chose de contourné ; la sentimentalité y remplace souvent le sentiment... Regrettons ces faiblesses qui déprécient un peu un talent bien doué, qu'on aurait été heureux de voir toujours planer dans le pur idéal où la sincérité d'expression n'a d'égale que la beauté de la forme...

⁂

A côté d'Halévy, il me faut signaler, ne serait-ce au moins

que pour mémoire, Niedermeyer. Bien que d'origine suisse, son talent s'épanouit en France : aussi, appartient-il à notre histoire nationale de musique. Niedermeyer est un musicien très distingué dont le style est toujours pur et élevé. Deux de ses opéras eurent un certain succès : *Stradella* et *Marie-Stuart ;* dans ce dernier se trouve la célèbre romance « Les adieux de Marie-Stuart ».

Ame tendre, sensible et délicate, Niedermeyer écrivit aussi de fort belles mélodies sur les œuvres de Victor Hugo et de Lamartine. Il a notamment mis en musique le fameux *Lac* de ce dernier poète : le chef-d'œuvre poétique est devenu un chef-d'œuvre musical.

Je compléterai cette notice en ajoutant que Niedermeyer a fondé à Paris une *Ecole de musique religieuse*, qui forme de remarquables organistes et de distingués maîtres de chapelle.

⁂

Ici, qu'il me soit permis de faire une petite digression.

Le drame lyrique nécessite pour sa confection l'intervention de deux sortes d'hommes, en général : le poète et le musicien ou, autrement dit, les librettistes et les compositeurs ; les uns font le scénario, le livret, les autres ont pour mission de mettre en musique les paroles du poème.

Jusqu'ici nous ne nous sommes occupés que de ces derniers ; il est de toute justice qu'aujourd'hui nous associons à leurs noms le souvenir de leurs inséparables collaborateurs et modestes auxiliaires, j'ai nommé les librettistes ou paroliers. Et parmi ceux-ci, il en est un qui a droit à une mention toute particulière, je veux parler de Scribe.

Scribe est le type du librettiste professionnel. Ecrivain lourd et incorrect, poète plus que médiocre, rimeur prosaïque, il ne manquait pas cependant de valeur ; il n'a pas été sans influer indirectement sur la musique dramatique de son époque : aussi, appartenait-il moins à la Littérature qu'à la Musique. Il possédait, d'ailleurs, à un haut degré l'art de trouver une situation, de la rendre intéressante, de la développer, de la présenter sous son jour le plus favorable à la musique et, surtout, de donner aux musiciens les poèmes qui convenaient le mieux à leur talent. Rompant avec les traditions de l'ancienne tragédie musicale, ce fut lui qui créa le *Drame d'action*, le *Mélodrame*, si l'on veut, d'un genre moins élevé et moins poétique, mais d'un intérêt plus palpitant. Ses procédés de théâtre étaient le plus

souvent petits et mesquins, et cependant il arrivait quelquefois, par la force de la situation, à des effets tragiques et grandioses, comme dans *La Juive* et dans *Le Prophète*.

Non content de chercher des effets de scène, Scribe sut aussi fournir à ses collaborateurs des figures aux traits bien arrêtés, au dessin bien ferme, permettant aux musiciens de modeler en vigueur les personnages et les caractères. Tels sont « Bertram » et « Alice » de *Robert le Diable*, « Marcel » et « Nevers » des *Huguenots*, « Eléazar » de *La Juive*, « Fidès » du *Prophète*, etc., etc.

Scribe a, certes, trouvé des rivaux plus poétiques que lui, comme Casimir Delavigne dans *Charles VI*, par exemple, mais il n'en a pas trouvé de plus habiles.

Aujourd'hui, l'opéra historique, anecdotique si l'on aime mieux, le *mélodrame lyrique* en un mot, paraît un peu abandonné, les musiciens exigent plus de poésie et de pittoresque, ils cherchent pour collaborateurs les grands génies de la littérature, Dante, Shakespeare, Gœthe, Schiller. Ils ont rencontré là des sources fécondes d'inspiration, et d'excellents auteurs ont su leur tailler des poèmes dans les chefs-d'œuvres qu'ils voulaient mettre en musique ; mais il serait injuste de ne pas placer à côté des maîtres qui ont fait honneur à l'Ecole française, celui qui fut le librettiste de *Robert le Diable*, du *Prophète* et de *La Juive*, j'ai nommé Scribe.

⁂

Cette digression close, que je revienne à Halévy et à Niedermeyer pour dire qu'avec eux disparaissent les plus purs représentants de l'ancien drame lyrique, de cet opéra que nous avons baptisé d'*historique* et de *narratif :* une ère nouvelle s'ouvre, en effet, une évolution se produit grâce à l'apparition de Berlioz et de Félicien David, qui cherchent dans les ressources musicales ou dans la poésie un complément d'expression et d'émotion.

Hector Berlioz naquit en 1803, à la Côte Saint-André, dans l'Isère. Il est un des plus grands et des plus pénibles exemples de l'homme de génie incompris de son temps.

Son père, médecin distingué, voulait qu'il embrassât sa profession et l'envoya à Paris pour y étudier la médecine. Berlioz avait vingt ans quand il arriva dans la capitale. Les études pratiques de l'amphithéâtre de dissection lui inspirèrent tout de suite une invincible répulsion, et il céda bientôt à son penchant pour la musique. Mais le père, qui

n'entendait pas de cette oreille, coupa net les vivres à son fils ; et le jeune homme fut alors contraint de se faire choriste, puis de donner des leçons de guitare pour subsister. Un bon estomac aidant, il ne faiblit pas et put ainsi obtenir, à vingt-sept ans, le premier prix de Rome. De l'enseignement officiel, il ne retint rien, mais créa de toutes pièces un style personnel par des études philosophiques et les contemplations des anciens chefs-d'œuvre.

Après un court séjour à Rome, Berlioz revint à Paris et commença cette bataille acharnée qui devait durer jusqu'à sa mort. Il fit entendre d'abord des *Ouvertures* et une *Messe*, œuvres étranges pour l'époque et qui soulevèrent des tempêtes. Les tempêtes accompagnèrent toujours Berlioz, du reste, avec une étonnante fidélité. *La Symphonie fantastique*, *La Damnation de Faust* — légende musicale et œuvre de concert dont on a fait dernièrement une heureuse adaptation scénique, — *La Symphonie de Roméo et Juliette*, lui gagnèrent, enfin, une bonne partie du public.

La publication de son grand *Traité d'orchestration* acheva de lui donner une notoriété indiscutable. Quant au théâtre, but de sa légitime ambition, il ne lui fut jamais hospitalier : *Benvenuto Cellini* passa, que dis-je passa ! fut sifflé à l'Opéra, malgré de magnifiques pages comme « Le Chœur des ciseleurs », malgré des scènes admirablement menées comme le finale du second acte, malgré, enfin, une belle déclamation et des airs admirablement dramatiques.

Un pareil coup n'abattit point le maître : il voulut recommencer le combat.

Virgile et Shakespeare avaient été ses « adorations », comme il disait lui-même. Ce fut au poète latin qu'il emprunta le sujet de son nouvel ouvrage, *Les Troyens*, qui tombèrent bruyamment au Théâtre-Lyrique. Cette œuvre pourtant, reprise aujourd'hui avec tant de succès, renferme des pages de premier ordre : citerons-nous la belle symphonie de la chasse royale, le troisième acte tout entier avec les ballets d'une couleur encore si fraîche, le quintette à la fois suave et dramatique, l'admirable septuor d'une si majestueuse sérénité, d'une forme si noble et si haute, le duo « O nuit d'ivresse », tout débordant de passion ?... Ces morceaux admirables font de ce troisième acte un chef-d'œuvre non seulement de la musique française, mais de la Musique. Le quatrième acte n'est pas moins beau et nous regrettons que le cadre de cet ouvrage ne nous permette pas de nous étendre sur cette partition géniale.

Les Troyens étaient une œuvre toute nouvelle, elle con-

sacrait l'alliance, dès longtemps préparée, de la Symphonie et du Drame. Les procédés de style, d'instrumentation et d'harmonie étaient hardis et neufs, et cependant tout rattachait cet opéra à la grande Ecole expressive française. Malgré leur nouveauté, et peut-être même à cause de cette nouveauté, *Les Troyens* furent méconnus.

C'est que Berlioz était un symphoniste fanatique ; les grands effets d'orchestre, les sonorités nouvelles le tentaient et lui faisaient parfois oublier la scène et les voix ; cela explique son peu de chance au théâtre. Or, cet insuccès fut une des causes principales de l'âpreté de caractère qu'on remarque en lui ; son naturel ombrageux, jaloux, acerbe, trouva dans les déceptions professionnelles un élément nouveau d'irritation.

Les études de Berlioz furent lentes, pénibles, décousues et mal conduites ; sa pensée musicale s'élaborait d'une façon particulière, étrange et difficile dans son cerveau bizarre. Aussi, ses œuvres sont-elles gauchement bâties, mal orthographiées ; mais le génie l'emporte, et c'est grand, grandiose et empoignant quand même : un sentiment noble et élevé plane sur le tout, masquant les incorrections et les défectuosités sans nombre que révèle l'analyse même la plus superficielle.

Quoi qu'il en soit, l'action de Berlioz sur le Drame lyrique de l'époque fut profonde, car il introduisit dans l'opéra des éléments nouveaux, des éléments symphoniques surtout, dont s'inspirèrent largement les maîtres qui suivirent. S'il mourut presque méconnu en 1869, aujourd'hui, par un juste retour des choses d'ici-bas, la popularité s'est attachée à son nom : elle lui a fait une brillante autant que justifiée auréole.

***

En même temps que Berlioz apportait au Drame lyrique le secours inattendu de la Symphonie, Félicien David, lui, contribuait à en augmenter le pittoresque en rapportant d'Egypte les secrets du style oriental.

Né en 1820, en Provence, cet orientaliste musical fut l'une des figures artistiques les plus intéressantes du siècle dernier. La nature avait doué David d'une façon merveilleuse. Tout jeune, il se livra sans contrainte à l'étude de la musique. Un oncle assez riche consentit à lui faire une pension annuelle de six cents francs, grâce à laquelle David vint bravement chercher talent et fortune à Paris. Le talent fut

vite acquis ; quant à la fortune, elle resta rebelle jusqu'à la fin.

Le Saint-Simonisme tenta alors David ; le jeune musicien s'enrôla et partit pour l'Orient avec un groupe de disciples chargés d'aller répandre les idées sociales nouvelles. David, qui était né pour faire de la musique et non pour prêcher, donna des concerts et recueillit des mélodies pendant que ses frères en Saint-Simonisme irritaient un peu partout les autorités et même les populations en faisant des discours sociologiques... De ce voyage de trois années en Orient, David rapporta une poétique musicale nouvelle qui lui valut un succès extraordinaire, d'abord avec des pièces détachées, ensuite avec *Le Désert*, ode symphonique qui fit événement ; il créa ainsi un style oriental, — un style oriental de convention soit, mais produisant à merveille l'impression exotique cherchée par des oreilles d'Européens, leur donnant l'illusion de l'Orient, en un mot.

En 1846, David donna *Moïse au Sinaï*, oratorio d'une grande beauté, mais qui fut froidement accueilli. *Christophe Colomb* eut beaucoup plus de succès et *L'Eden* ne réussit pas. Les amis du compositeur le poussaient à aborder le théâtre. Il se décida à le faire en 1851 avec *La Perle du Brésil*, ouvrage qui obtint tous les suffrages au Théâtre-Lyrique, malgré l'insuffisanced u poème. Après *La Perle du Brésil*, vint *Herculanum*, très applaudi à l'Opéra, puis, enfin, *Lalla Roukh*.

Ce fut le chant du cygne. David donna encore *Le Saphir*, qui ne fut pas compris. Il avait retiré sa *Captive* du Théâtre-Lyrique quelques jours avant la représentation et songeait à transformer cet ouvrage pour l'Opéra, quand la mort le surprit à Saint-Germain-en-Laye, en 1876.

Un peu sauvage de caractère, David fuyait le monde et aimait par dessus tout les solitudes champêtres où il pouvait rêver à l'aise. C'était — qu'il me soit permis de donner ce détail anecdotique qui n'a rien de commun avec la musique — c'était, dis-je, un fanatique collectionneur de roses. Il greffait adroitement et s'amusait parfois à enter en pleine forêt les plus beaux sujets cultivés. Aussi, trouverait-on peut-être encore, sous les ombrages de Meudon, de hautes tiges d'églantiers portant des roses opulentes, vivants souvenirs du chantre de l'Orient... Mais passons...

En définitive, David était avant tout un rêveur, un poète et un modeste ; il ignora toujours l'influence qu'il exerça sur notre art lyrique.

***

Berlioz et Félicien David préparèrent admirablement l'évolution de l'*Opéra historique et narratif* à l'*Opéra pittoresque et poétique ;* ils servirent ainsi de lien entre le passé et le présent, car, après eux, nous entrons en pleine période contemporaine.

Une des plus grandes figures musicales du XIXe siècle apparaît alors, je veux parler d'Ambroise Thomas. C'est un maître dont l'influence a été considérable sur la musique moderne, par ses œuvres d'abord, par ses élèves ensuite. Halévy et Ambroise Thomas ont formé presque tous les jeunes compositeurs qui illustrent aujourd'hui l'art national ; aussi, avons-nous plaisir à rapprocher ces deux noms.

Si Thomas n'avait pas l'étincelle du génie qui crée les formes nouvelles et imprime à l'art une marche encore inconnue, il a su du moins tirer merveilleusement parti de ce qui existait.

Sa musique est par excellence la musique de notre temps, de nos jours, celle que nous avons vu naître et grandir, celle que nous avons applaudie dans sa nouveauté, celle qui entre dans l'Histoire. Avec l'auteur de *Mignon*, nous sommes arrivés visiblement au moment où les maîtres de l'Ecole moderne vont jeter dans l'art lyrique des éléments nouveaux. L'œuvre de Berlioz et de Félicien David, ainsi que nous l'avons vu, a porté ses fruits : la symphonie s'est développée chez nous, et avec elle s'est fait sentir le besoin d'une harmonie plus subtile et plus raffinée, d'une instrumentation plus fouillée et plus colorée, d'une mélodie moins saisissable peut-être, mais plus nouvelle de formes, plus profonde de pensée. Le musicien lyrique ne se contente plus de raconter ou d'émouvoir, il veut peindre, il veut faire rêver. Déjà Auber — dont nous nous occuperons dans le chapitre de l'Opéra-Comique — Auber, subissant cette influence, avait abandonné sa manière légère et facile, et avait cherché un idéal plus élevé, un art plus pittoresque.

D'un autre côté, en 1851, s'ouvrit le *Théâtre-Lyrique*. Aux dernières années du XVIIIe siècle, à cette époque où Paris possédait, en dehors de l'*Opéra*, deux grands théâtres lyriques, c'est-à-dire l'*Opéra-Comique* et la *Salle Feydeau* ou *Théâtre-Italien*, les œuvres n'avaient pas manqué à ces deux scènes, et la concurrence avait fait naître une heureuse émulation : il en fut de même pour le *Théâtre-Lyrique*.

Ses fortunes ont été diverses, certes, mais, chaque fois

qu'il a pu ouvrir ses portes, la Musique en général et la Musique française en particulier, y ont trouvé de grands avantages. Libre dans ses allures, ne s'astreignant à aucun genre spécial, n'exigeant pas les conceptions épiques de l'*Opéra*, n'ayant pas les traditions de l'*Opéra-Comique*, le *Théâtre-Lyrique* se prêtait merveilleusement à toutes les tentatives ; il rendit à l'Ecole moderne française des services dans tous les genres, et dont Ambroise Thomas, ainsi qu'un autre illustre auteur que nous étudierons bientôt, ne furent pas les derniers à bénéficier.

Ambroise Thomas, fils d'artistes, naquit à Metz en 1811, et mourut à Paris en 1896, il y a donc juste onze années ; il reçut dès l'âge de quatre ans les premières leçons de son père, puis il entra au Conservatoire. Premier prix de piano, premier prix d'harmonie, grand prix de Rome, il partit pour l'Italie où il resta trois années. Alors commença pour lui une vie de travail, de succès, de triomphe même ; s'adonnant à la fois à l'opéra-comique et à l'opéra, il écrivit dans chacun de ces genres des œuvres qui demeureront immortelles. Mais, bien que ses succès aient été glorieux dans l'opéra-comique, nous n'hésitons pas à le faire figurer avant tout au nombre des grands génies du Drame lyrique, car s'il donna *Mignon* — charmante poésie musicale, — il nous a aussi laissé *Hamlet*, puissant grand opéra.

Produisant avec une facilité qui n'avait d'égale que sa merveilleuse fécondité, Ambroise Thomas accumula œuvres sur œuvres ; entre autres pièces de demi-caractères, parurent tour à tour, en effet, le délicieux *Panier fleuri*, opéra-comique en un acte, *Mina*, *Le Caïd* — qui révolutionna le théâtre par sa verve étincelante et par la hardiesse de son caractère bouffe, — puis *Le Songe d'une nuit d'été*, *Psyché* — un chef-d'œuvre, — *Le Carnaval de Venise*.

Ces partitions nous conduisent jusqu'en 1860. A partir de cette époque, nous surprenons, chose rare, un silence de cinq années... Ambroise Thomas, doux, aimable toujours, reste nuageux comme l'homme à la poursuite d'une idée. Enfin, en 1866, on a le secret de ces méditations : *Mignon*, œuvre d'une poésie musicale nouvelle, apparaît en effet ; inspirée de Gœthe, cette partition, à la fois colorée et pathétique, vient affirmer la transformation du génie de Thomas et est jouée du vivant de l'auteur plus de mille fois à l'Opéra-Comique. Ce fut à l'occasion de la « millième » comme on dit en termes de théâtre, que Thomas fut élevé, en 1894, à la haute dignité de grand'croix de la Légion d'honneur : pour la première fois, cette distinction honorifique était ac-

cordée à un musicien ; ce fut aussi au cours d'une des représentations de *Mignon* que le théâtre de l'Opéra-Comique fut incendié, en 1887. Mais passons sur ces détails, les uns heureux, les autres douloureux...

Seize mois après l'apparition de *Mignon*, la transformation du génie du maître se manifeste complètement dans *Hamlet*, grand opéra puissant, œuvre synthétique par excellence, véritable chef-d'œuvre résumant les conquêtes de l'époque.

Dans ce dernier ouvrage, en effet, Ambroise Thomas, avec toute l'autorité de son talent, unissait le drame shakespearien à l'ancienne tragédie classique. C'était déjà une œuvre de grand artiste, de musicien hardi et vraiment moderne de vouloir traduire en musique, non pas l'action d'*Hamlet*, mais le caractère des personnages ; de transporter dans son art cette figure énigmatique du prince de Danemark ; de rendre le remords de la reine Gertrude ; de chercher les accents et la tendresse désespérée d'Ophélie ; de peindre la mort poétique, je dirai presque gracieuse, de la jeune fille. L'auteur réussit au-delà de toute espérance en faisant plus et mieux...

Hamlet est trop connu pour que j'aie besoin de dire dans quelle langue musicale, tantôt puissante, tantôt élégante, toujours noble et élevée, Ambroise Thomas a en effet, réalisé son rêve d'artiste : je me contenterai de citer la scène de l'Esplanade, le finale du 2e acte, le monologue d'Hamlet, le trio et le duo si dramatiques et si expressifs d'Ophélie, de la reine d'Hamlet, et tout l'acte de la mort d'Ophélie.

Françoise de Rimini fut le dernier grand opéra que produisit l'illustre auteur de *Mignon* : Ambroise Thomas, depuis longtemps directeur du Conservatoire, s'éteignit en 1896 ; il avait alors soixante-douze ans.

⁂

Si l'opéra français, ai-je dit quelque part, a, au XIXe siècle, brillé grâce à une précieuse collaboration étrangère, il a aussi trouvé dans les propres génies de notre nation des compositeurs dignes sinon d'éclipser, du moins d'égaler les maîtres étrangers, et après Halévy, Berlioz, Thomas, voici qu'apparaît Gounod — Gounod, le musicien auquel je faisais allusion tout à l'heure en parlant du Théâtre-Lyrique.

Charles-François Gounod naquit à Paris, en 1818. Son père était un peintre très estimé. Libre de suivre sa vocation musicale, Gounod entra au Conservatoire où il eut pour maître notamment Halévy. Prix de Rome, il se rendit dans la Ville

Eternelle. Là, au milieu des imposantes cérémonies du culte, sa jeune imagination s'enflamma, si bien qu'il fallut les instances d'une mère adorée pour le détourner de la vie monastique. Il se donna alors entièrement au travail : *Sapho*, grand opéra, la délicieuse partition de demi-caractère du *Médecin malgré lui* vinrent couronner son labeur et attirèrent l'attention sur lui. Ces œuvres firent tout de suite comprendre au monde musical qu'un maître nouveau préludait à sa glorieuse carrière.

Sapho, d'ailleurs, accusait déjà toutes les tendances nouvelles. Le style s'y trouvait plus polyphonique et plus coloré, la mélodie plus jeune ; des tableaux charmants comme « la chanson du pâtre », éclairaient le drame ; ça et là brillaient des traits élégants et spirituels, comme la romance du premier acte ou le duo de « Glycère et Pythéas » ; enfin, le maître avait trouvé une des plus belles pages de toute son œuvre, les admirables stances « O ma lyre immortelle », si émues, si pathétiques, et d'un sens si profond, où la musique moderne exhalait déjà toute son âme... *Sapho* ne fut peut-être point un succès, mais peu importe, c'est une date dans l'histoire de l'art français.

Gounod ne s'arrêta pas en si bonne voie comme bien l'on pense. Bientôt apparut, en effet, *Faust*, chef-d'œuvre typique, qui, traduit en toutes les langues, est resté et restera au répertoire de la scène universelle. *Faust* est une œuvre immortelle qui imprima un nouvel élan à l'Ecole moderne. En écrivant la simple partition, et plus tard en y ajoutant le délicieux ballet que tout le monde connaît et qui est un vrai bijou artistique, Gounod avait rompu avec les traditions des poèmes de fantaisie : il était allé droit à un poète de génie, à Gœthe ; et choisissant dans l'œuvre multiple de l'auteur allemand, les scènes qui convenaient le mieux à sa nature d'artiste, il en avait cherché la traduction musicale. Je n'ai pas à m'étendre sur un opéra aussi populaire que *Faust*, mais que je dise que là déjà, le maître donnait toute la mesure de son talent : on y retrouve visiblement, en effet, ces mélodies tendres et voluptueuses, riches et souples ; ces harmonies langoureuses et enveloppantes ; cet orchestre délicat et varié qui caractérisent les opéras de Gounod.

Depuis, on est allé plus loin, certes, dans la psychologie musicale ; sous l'influence de Wagner, on a vu plus que des scènes d'amour dans le *Faust* de Gœthe, mais nul n'a dépassé Gounod dans les passages empreints de charme et d'amoureuse rêverie de cette partition.

L'apparition de *Faust* fut pour l'auteur le point de départ

d'une production aussi féconde que riche : ainsi furent joués tour à tour et avec un intérêt croissant *Philémon et Beaucis*, *La Reine de Saba*, *Mireille* — délicieux opéra-comique, exquise pastorale sincèrement amoureuse, écrite sur le poème charmant de notre glorieux poète provençal Mistral : la partition primitive de *Mireille* comportait cinq actes ; le compositeur les a réduits définitivement à trois, sans que l'intérêt de l'œuvre ait semblé souffrir d'une telle mutilation.

Après *Mireille*, Gounod donna *Roméo et Juliette*, grand opéra, tendre et passionné, comparable au célèbre *Faust*, et dont le succès vint augmenter la renommée du maître.

Après cette période de constante production, Gounod resta quelque temps éloigné de la scène ; puis il voulut chercher la haute expression de l'art dans la simplicité. Ce fut dans cet espoir qu'est conçu *Polyeucte*. La pure beauté de cette œuvre, son élévation, son style parfait produisirent une profonde impression sur le public. Après *Polyeucte*, l'Opéra donna du maître *Le Tribut de Zamora*.

Comme Ambroise Thomas, Gounod excella donc aussi bien dans le drame lyrique que dans l'opéra-comique ; génie complet, il a laissé en dehors du théâtre des partitions célèbres, entre autres une *Messe* à la mémoire de Jeanne d'Arc. Comme Mozart, son idole, sa dernière œuvre fut un *Requiem* : il mourut subitement en le faisant entendre à sa famille et à quelques intimes.....

Ce grand génie, doublé d'un philosophe et d'un érudit, à l'esprit élevé, laissera dans la Musique une trace lumineuse dont plusieurs générations d'artistes n'effaceront pas le rayonnement. Gounod, nature mystique et passionnée, a ouvert au genre théâtral une voie nouvelle : c'est à lui que nous devons ce retour au respect de la Poésie, à cette parfaite expression musicale du vers ; aussi, fut-il pleuré par tous les lettrés, par tous les artistes, par tous les dilettantes quand, en 1893, la mort le frappa : la nation entière, mue par un mouvement de généreuse reconnaissance, fit à l'illustre auteur de *Faust* et de *Mireille* des funérailles splendides aux frais de l'Etat.

***

Notre tâche va, maintenant, devenir plus difficile et surtout plus délicate, puisque nous allons parler de nos contemporains proprement dits, c'est-à-dire des maîtres encore vivants. Nous le ferons très discrètement, en nous gardant bien de porter sur eux un jugement anticipé : nous ne dirons de chacun d'eux que ce qui appartient déjà à l'Histoire.

CHAPITRE IV

Les Contemporains

Nous entrons donc, en ce chapitre, dans la pleine période contemporaine ; les noms que nous allons citer sont ceux d'illustres compositeurs que nous pouvons côtoyer dans la rue, que nous pouvons voir, que la plupart d'entre-nous avons même vus. Bien que des œuvres immortelles leur aient assuré une célébrité définitive, nous ne nous permettrons pas de porter sur ces musiciens, qui sont la gloire de notre pays, un jugement quel qu'il soit. Nous allons donc nous borner à relater la biographie, forcément et heureusement incomplète, des plus illustres, au nombre desquels se placent au premier rang Reyer, Saint-Saëns, Massenet ; nous citerons leurs œuvres, et nous rechercherons quelle orientation, sous leur impulsion heureuse, notre Musique dramatique semble vouloir suivre.

Pour conserver à ce travail — que nous allons semer d'anecdotes d'autant plus piquantes que les héros auxquels elles s'appliquent vivent au milieu de nous, — pour conserver à ce travail, disons-nous, une parfaite impartialité, nous allons prendre nos grands compositeurs par rang d'âge.



Le premier qui s'offre ainsi à nous est donc Reyer — qui, aujourd'hui, est le doyen de nos musiciens dramatiques.

Ernest Reyer, de son vrai nom Rey, spirituel, vif et franc provençal, naquit en 1823 à Marseille. La vocation, soutenue par une volonté inébranlable, fit de Reyer un musicien, bien que ses parents le voulussent mettre dans les affaires et pour cela l'eussent envoyé en Afrique, chez un parent, trésorier-payeur. Reyer avait alors seize ans. Le travail de bureau ne

pouvait pas le détourner de la voie choisie. Il étudia, se mit à la tête du dilettantisme algérien et fit exécuter une *Messe* qui lui valut des compliments mérités, car elle dénotait un rare instinct de la composition.

En 1848, Reyer vint à Paris, et là il put faire son éducation musicale. Il eut la chance de trouver un appui et un maître en sa tante, Mme Farrenc, compositeur classique et professeur de piano au Conservatoire. Mme Farrenc fit du jeune homme le musicien que l'on applaudit aujourd'hui.

Successivement Reyer donna *Le Selam*, *Maître Wolfram* — un acte remarquable d'inspiration poétique et de sincérité. C'est avec *La Statue*, représentée en 1861 au Théâtre-Lyrique que Reyer se posa nettement et affirma — en s'inspirant des doctrines de Berlioz, son ami — son souci de rechercher une esthétique nouvelle. Ces trois actes pleins de mélodies neuves et d'un grand style, firent sensation.

Reyer éprouva peu après une grande déception : son *Erostrate* tomba lourdement en 1871 à l'Opéra. C'est que l'artiste accusait, cette fois, hardiment, sa tendance à entrer dans la voie nouvelle.

Mais Reyer n'est pas de ces hommes qui hésitent : il marche sans dévier, quitte à se heurter à des montagnes. Pourtant, on lui tint rigueur longtemps après *Erostrate*, et il dut attendre bien des années pour se faire de nouveau juger. Ce fut alors qu'il prit le feuilleton musical du *Journal des Débats*, en remplacement de Berlioz décédé. En 1884 seulement apparut *Sigurd*, partition de large envergure, inspirée des grandes légendes scandinaves et allemandes de l'*Edda* et du *Nibelungen* — où Wagner puisa les éléments de sa fameuse *Tétralogie*.

Dans *Sigurd*, Reyer rompit plus franchement qu'il ne l'avait fait jusqu'alors, avec les traditions suivies jusqu'à lui dans l'opéra ; dans cette longue et belle partition — vrai drame païen — on n'y trouve pas, en effet, de morceaux proprement dits : tout s'enchaîne et se suit. D'un côté, le compositeur s'est rapproché dans cette œuvre maîtresse des romantiques allemands, comme Gluck et Weber surtout ; de l'autre, il a emprunté à Wagner ses « leit motifs ». Comme le maître de Beyreuth, il arrive à donner à son œuvre la plus grande cohésion possible en fendant, en triturant, pour ainsi dire, tous les éléments directs avec quoi se construit le laborieux édifice du drame musical. Quant aux « leit motifs » qui circulent constamment dans l'orchestre et relient toutes les parties du drame, quelques-uns ne sont que de simples formules rythmiques.



Après *Sigurd*, Reyer s'attaque au roman étrange et fouillé de Flaubert et donne, en 1890, *Salammbô*, sublime partition dont le public a tout de suite compris la force et la beauté.

Toutes les œuvres de Reyer sont de haute et imposante allure ; elles portent l'empreinte d'une sincère et respectable conviction artistique, dans laquelle on retrouve à chaque page la signature de l'auteur. Sa musique, d'une forme toujours très soignée et correcte, traduit l'influence évidente de Berlioz et de Wagner. L'orchestration y est savante et la mélodie n'y manque pas de charme ni d'ampleur.

Donnerai-je maintenant quelques détails anecdotiques sur la vie intime de notre illustre contemporain qui, en décembre dernier, a été promu grand-croix de la Légion d'honneur? Peut-être ils sembleront un peu déplacés dans le cadre sévère de ces études ; qu'on me laisse pourtant parler une minute de l'homme après avoir parlé du musicien : il y a des faits d'actualité qu'il convient de connaître quand il s'agit des vivants, et s'ils ne fortifient l'instruction de ceux qui les recueillent, ils viennent, dans tous les cas, apporter un élément d'agrément incontestable.

On a fait à Ernest Reyer une réputation d'originalité excessive. Il se distingue surtout des autres parce qu'il ne fait rien pour s'en distinguer : il fuit le monde de peur d'être ennuyé et, au papotage insipide des caillettes qui fréquentent les salons, il préfère l'éloquent silence de sa pipe au coin du feu. D'ailleurs, le calumet, dont il est fumeur enragé, joue un très grand rôle dans la vie de l'illustre auteur de *Salammbô* : la pipe est sa passion tout comme le piano est son cauchemar !

Un soir, à la première représentation de *La Statue*, il observa dans la loge du directeur de l'Opéra, M. Gaillard, une demi-correction charmante. Il fut affable et bonhomme, et ne fuma pas la pipe de huit heures à minuit : le fait était extraordinaire, et ce repos de quatre heures fut le maximum d'abstinence qu'il put jamais s'imposer ! Aussi, l'événement est-il resté légendaire.

Un autre jour, le duc d'Aumale avait convié les académiciens, ses collègues, à venir passer l'après-midi dans son château de Chantilly ; Ernest Reyer se rendit à l'invitation avec son simple veston de tous les jours et son immuable Lavallière ; il traversa la majestueuse cour parmi ses collègues endimanchés : il était souriant et paraissait fier de tenir à la bouche une modeste pipe savamment culottée...

Devant les laquais, immobiles à l'entrée du vestibule, Massenet fut pris d'un scrupule et lui murmura :

— Vous pourriez peut-être éteindre votre pipe ; je crois que c'est le moment...

— Vous croyez ? fit naïvement Reyer.

Et à la grande indignation des domestiques gourmés dans leur livrée, il secoua tout simplement, sur le superbe tapis du duc d'Aumale, les cendres de son méchant petit calumet — qu'il glissa sans plus de façon dans la poche de son veston...

Ces faits sont typiques ; ils montrent combien le génial auteur de *Sigurd* est peu homme du monde et combien il n'a cure de nos conventions souvent puériles.

La passion du billard, pourtant, l'emporte encore chez Ernest Reyer sur celle de la pipe, et je ne puis résister au désir de narrer l'aventure suivante :

Un soir, il dînait chez une grande cantatrice. Après le dîner, le mari de la cantatrice propose une partie de billard : Reyer accepte avec joie.

La salle de billard était à côté du salon. Les invités restent dans ce salon avec la maîtresse de la maison, que, naturellement, on prie de chanter. Celle-ci, pensant plaire au maître, ouvre la partition de *Sigurd* et chante le rôle de Brunehilde.

Reyer, alors, quitte la partie de billard — qu'il perdait peut-être — en disant :

— Du moment qu'on ne peut pas jouer tranquille, j'aime mieux ne pas m'en mêler !.....

Si Reyer est un fumeur de pipe exemplaire et un joueur de billard remarquable, il n'a pas les qualités administratives développées au même degré.

Nommé, en effet, archiviste en chef de la Bibliothèque de l'Opéra, il resta de nombreuses semaines sans même visiter les locaux de son nouveau poste.

Un jour, cependant, poussé, moins par le zèle que par la curiosité, il se décida à se rendre à son bureau. Comme il gravissait lentement les marches de l'escalier de service, le concierge de l'établissement, apercevant cet inconnu, courut immédiatement à ses trousses et l'interpella vigoureusement :

— Hé ! Monsieur, où allez-vous comme ça ? Le public n'entre pas ici !

— Mais, je vais à la Bibliothèque, mon brave ; je suis le Bibliothécaire en chef, répondit placidement Reyer.

— Vous, le Bibliothécaire ? Allez donc !... reprit, incrédule et menaçant, l'honnête concierge. Voulez-vous bien vous sauver ou j'appelle les agents !...

Reyer dut s'expliquer, se justifier...

La fonction, d'ailleurs, était au-dessus de ses moyens : il s'empressa de la résigner !

Si Reyer n'a pas l'âme ni les aptitudes d'un fonctionnaire, il a, par contre, le tempérament d'un ironiste. Parfois il met sa verve caustique au service de sa profession : les interprètes de ses pièces le savent mieux que quiconque.

L'illustre auteur de *Salammbô* a la réputation, en effet, de ménager peu les susceptibilités de ses interprètes quand l'exécution de ses œuvres lui paraît défectueuse. La plus célèbre boutade connue de lui est celle qu'il décocha au chef d'orchestre Altès : Reyer n'était pas satisfait de lui et le qualifiait de « pédicure ». Un soir que l'on répétait *Sigurd*, les cornistes de l'orchestre manquèrent une entrée : Reyer de s'écrier : « A-t-on jamais vu cela ! Cette espèce de pédicure ne peut « même pas faire partir les cors ! »

Avant de fermer ce chapitre d'anecdotes sur Reyer, il me faut aussi expliquer l'origine de la légendaire aversion du maître pour le piano.

C'est à tort que je dis aversion : Reyer n'est pas un ennemi du piano, loin de là ; d'ailleurs, il possède dans son cabinet de travail un superbe Pleyel. Ce qu'il ne peut supporter, c'est le tapotage sur cet instrument.

Un mauvais exercice pianistique a le don de l'exaspérer particulièrement, et cela depuis qu'il passa une nuit dans une chambre d'hôtel où, pendant six heures consécutives, il dut subir l'audition de toute la partition de *Faust*, jouée avec un doigt sur un mauvais piano, par une jeune voisine plus mélomane qu'artiste...

Cette audition forcée mit au supplice le maître, et dans un mouvement de colère, il déclara qu'il ne voulait plus entendre le son du piano !

De là est née la fameuse légende.

Rassurons-nous. Reyer est revenu à de meilleurs sentiments à l'égard d'un instrument qui, s'il n'est guère apprécié des Pouvoirs publics dont l'hostilité va jusqu'à le désigner aux foudres du fisc en essayant de le frapper d'un impôt injustifié, n'en reste pas moins le fidèle compagnon des compositeurs et des artistes...

Telles sont les anecdotes qui courent sur le compte de Reyer ; elles n'amoindrissent en rien le grand compositeur qu'il est et laissent intacte la légitime réputation artistique dont son nom peut s'enorgueillir : enregistrons-les donc à titre de simple curiosité.

⁂

Auprès de Reyer, se place immédiatement, et par rang

d'âge et par valeur, l'illustre Saint-Saëns, le chef incontesté de l'Ecole nouvelle en France.

Camille Saint-Saëns, aussi célèbre comme organiste et pianiste que comme compositeur, est né à Paris, en 1835. Il ne doit pas se souvenir de son début dans l'art musical, puisqu'il était à peine âgé de trois ans quand on lui mit les mains sur le clavier. Le jeu plaisait sans doute à l'enfant, car il travailla de si bon cœur qu'à sept ans il était déjà d'une très jolie force. Grâce à des études sérieuses, dirigées avec une rare intelligence, notamment par Halévy pour la composition, Saint-Saëns put faire exécuter à l'âge de vingt ans une *Symphonie*, qui fut très remarquée. Musicien d'essence classique, il se forma surtout par la lecture assidue des œuvres des maîtres.

Saint-Saëns eut beaucoup à lutter cependant pour arriver à la haute situation qu'il a aujourd'hui. Sa manière indépendante, la rigidité de ses convictions, son esprit brillant et caustique qu'il prodigua longtemps un peu pour ou contre tous, en de multiples recueils ou articles de journaux, lui valurent des inimitiés. Mais un travail acharné et des productions de premier ordre finirent par contraindre ses détracteurs à convenir que la Fıance possédait en lui un véritable maître.

Symphoniste éminent, organiste et pianiste de premier ordre, applaudi dans les grands concerts de la France et de l'étranger, Saint-Saëns voulut, comme tous les compositeurs doués d'un véritable tempérament, aborder le théâtre. Il y débuta un peu tardivement, par la *Princesse jaune*, acte original. Après cela, il donna, en 1876, *Samson et Dalila*, puis *le Timbre d'argent*, *Etienne Marcel*, *Henri VIII*, *Proserpine*, *Ascanio*, et plus près de nous, en 1893, *Phryné*. Ce sont là des partitions qui vivent par leur force de conception et aussi par l'extraordinaire éclectisme qui les distingue.

Saint-Saëns travaille et produit toujours ; son grand talent nous réserve sans doute quelque nouveau chef-d'œuvre ; d'hier, n'avons-nous pas de lui, au reste, *les Barbares*, *Déjanire*, *Parysatis*, — ouvrages de haute valeur, joués il y a quelques mois à peine aux arènes de Béziers et d'Orange ainsi transformées en théâtres grandioses, digne cadre des œuvres qui s'y représentent.

Nous avons, en outre, du maître une partition d'*Antigone* — où il essaya de donner l'idée de ce que fut la musique de la tragédie grecque. Il a aussi composé une musique de scène pour *Andromaque ;* dans cette dernière œuvre, l'auteur vise à la peinture des passions et des conflits de sentiments qui agitent l'âme des personnages de Racine : d'où, pour chaque

acte, des préludes dont la valeur expressive est adéquate à l'intensité dramatique,des mélodrames soulignant l'état d'âme des personnages, de courtes phrases d'orchestre accompagnant leur entrée ou leur sortie.

L'auteur de *Samson et Dalila* a écrit dans tous les genres avec une égale facilité ; il est avant tout un prodigieux et incomparable improvisateur, qui aime à rechercher l'inspiration dans les pays lointains, où il se réfugie si discrètement que pendant toute une saison on le crut perdu ! Parfois, c'est au bord de la mer qu'il va puiser l'inspiration, — à Dieppe, de préférence, la bonne ville normande où il est tant aimé, et comme homme et comme artiste, que les habitants viennent de décorer, il y a quelques mois, le foyer de leur théâtre, de sa propre statue.

Esprit élevé et indépendant, ennemi des sentiers battus, il a senti de bonne heure toute l'insuffisance de notre opéra classique et traditionnel, son invraisemblance et ses faiblesses ; il n'en a pas fallu plus pour le pousser à rechercher une orientation nouvelle. Comprenant, d'autre part, tous les avantages qu'offrait la réforme wagnérienne, il n'a pas hésité à en accepter les doctrines, et on peut dire de lui qu'il a « francisé », si j'ose m'exprimer ainsi, la réforme du maître de Beyreuth, dont nous exposerons les grandes lignes, rapidement d'ailleurs, dans un prochain chapitre ; Saint-Saëns est donc sans conteste le chef de l'Ecole nouvelle.

C'est dans *Samson et Dalila* que l'illustre compositeur s'est déjà montré partisan des idées nouvelles ; bien que la pauvreté d'inspiration et de prosodie de cet opéra biblique, où le récit religieux a été profondément modifié par le librettiste, soit flagrante, on peut dire que cette œuvre est un monument musical qui pourra déterminer le caractère d'une époque. Dans ce drame, Dalila trahit Samson par fanatisme religieux, pour venger les insultes faites par les Israélites au dieu Dagon, et le tout finit par une orgie religieuse et une danse vertigineuse pendant que Samson ébranle les colonnes de l'édifice qui s'écroule au milieu des cris... Eh bien, c'est sur cette donnée, sans duo, trio, quatuor, sans récitatif, sans finales, sans répétition de finales, sans reprises, etc., mais avec une musique expressive, juste à point, avec beaucoup de variété dans l'orchestration et un emploi curieux et intelligent des masses orchestrales, que Saint-Saëns a fait un chef-d'œuvre ; nous dirons même que c'est avec cette partition qu'il a su « franciser » — nous répétons ce néologisme à dessein — qu'il a su « franciser » la réforme wagnérienne, en prenant de cette doctrine ce que notre tempérament latin peut s'assimiler, ce

qu'elle a de compatible, en un mot, avec notre esthétique, avec notre esprit et avec notre idéal : c'est ainsi qu'il a su éviter le gros écueil de Wagner en ne chargeant pas trop l'orchestre.

Ce procédé de Saint-Saëns est intéressant par les combinaisons intelligentes des sons ; loin de se livrer, comme le maître de Beyreuth et les wagnériens enragés, à des tours de force et à des exercices d'acrobatie avec l'orchestre, il a su, dans sa conception logique, conserver une sage mesure ennemie de tout excès.

Au résumé, Saint-Saëns s'est rappelé que le grand art est toujours simple : la beauté et la force des œuvres qu'il a écrites prouvent qu'il est dans le vrai. Sa musique, d'une facture très savante, toujours fort soignée, manquant rarement d'ampleur, vaut en même temps par des qualités très françaises de clarté dans le développement des thèses, de pureté et d'élégance dans la mélodie. Le style est brillant et les effets d'orchestration ont autant de puissance que de variété.

***

L'Ecole française rayonne à notre époque d'un vif éclat : auprès des Reyer, des Saint-Saëns vient se grouper une des gloires les plus éclatantes et les plus universelles de la période contemporaine, je veux parler de Massenet. Ce nom vous est trop familier pour que celui qui le porte ne soit pas de notre part l'objet d'une courte notice biographique.

Jules Massenet naquit en 1842 dans un petit village du département de la Loire, à Montaud. A dix ans, il entra au Conservatoire, à onze ans, il obtint sa première nomination : une troisième médaille de solfège. En 1859, il eut un premier prix de piano. Pendant ce temps, Massenet poursuivait ses études d'harmonie sous la direction de Bazin et d'Ambroise Thomas, et se distinguait comme timbalier dans un orchestre de café-concert ; car, enfant d'une nombreuse famille sans fortune, Massenet, attelé du matin au soir à son piano, blousait des timbales, trois fois par semaine, au Théâtre-Italien et tous les vendredis au concert du Café Charles — dont la grosse caisse était tenue, d'ailleurs, par Victorien Joncières lui-même ! Il garda sa place de timbalier jusqu'au jour où il remporta le grand prix de Rome. Il eut pour successeur Emile Pessard qui, lui aussi, quelques années plus tard, devait aller loger à la villa Médicis.

En Italie, où il dut donc se rendre comme pensionnaire de l'Académie, Massenet travailla sans relâche ; il travailla de

même pendant son voyage en Allemagne et en Hongrie. De retour à Paris vers la fin de 1865, il ne tarda pas à se faire connaître par une composition symphonique intitulée *Pompéia*, qui frappa vivement les musiciens, parce que, déjà, dans cette œuvre, il y avait des idées personnelles, quelques trouvailles harmoniques et un sentiment assez nouveau de l'orchestration.

Massenet, qui est un travailleur acharné, ne s'arrêta plus : il écrivit des mélodies vocales, des pièces symphoniques et plusieurs ouvrages dans tous les genres. Notons *Don César de Bazan*, œuvre curieuse, écrite en trois semaines. Le premier grand succès du jeune maître fut *Marie Magdeleine*, drame sacré, exécuté à l'Odéon. La musique des *Erynnies*, composée pour la tragédie de Leconte de Lisle, affirma la personnalité du jeune maître.

Son véritable début au théâtre eut lieu avec *Le Roi de Lahore*, représenté à l'Opéra en 1877. L'ouvrage réussit complètement. En 1881, *Hérodiade*, grand opéra, fut applaudi à Milan et à Bruxelles ; cete partition, bien que n'ayant pas encore été représentée sur la scène de l'Opéra, a remporté à Paris, il y a quatre années environ, au théâtre lyrique de La Gaieté, un légitime succès, et en province même, nous avons pu en apprécier toutes les pures beautés pendant les diverses saisons lyriques.

En 1884, l'Opéra-Comique donna de Massenet *Manon*, partition inspirée du roman de Manon Lescaut et pleine d'exquises mélodies. Puis, parurent successivement *Le Cid*, qui est resté au répertoire de l'Opéra ; *Esclarmonde*, opéra romanesque ; *Werther*, drame lyrique composé sur l'œuvre philosophique de Gœthe ; *Thaïs*, comédie lyrique écrite sur les pages du beau roman d'Anatole France. En 1894, Massenet donna presque consécutivement *Le Portrait de Manon* et *La Navarraise ;* cette dernière œuvre est une sorte d'épisode lyrique, très impressionnant, suggéré par la nouvelle de Claretie, intitulée *La Cigarette.*

Comme on peut le voir, Massenet travaille avec une prodigieuse ardeur et ses productions se suivent avec une rare régularité, si bien que d'hier nous avons de lui *Cendrillon*, *Grisélidis*, *Le Jongleur de Notre-Dame*, autant de partitions de demi-caractère que nos grandes scènes représentent avec succès à cette heure ; aujourd'hui même, il nous donne enfin *Ariane*, grande œuvre lyrique dont le livret est de Catulle Mendès, et *Thérèse*, drame musical inspiré de l'œuvre de Jules Claretie.

L'illustre compositeur est trop près de nous, il est, aussi,

trop dans l'âge de la fécondité pour que nous portions sur lui un jugement quelconque ; ses œuvres font les délices de nos soirées théâtrales, retenons seulement cela et souhaitons que d'autres partitions, magistrales et éloquentes, viennent s'ajouter à celles que nous connaissons déjà, pour faire briller d'un éclat plus vif encore une des plus belles gloires de notre Ecole française... Disons, pour terminer, que Massenet est un compositeur fécond et savant, nourri dans l'étude des maîtres, possédant à fond tous les secrets de l'art le plus raffiné. Il a exercé dans tous les genres son inspiration, tantôt poétique et rêveuse, tantôt pathétique avec une séduisante originalité.

***

Reyer, Saint-Saëns, Massenet, sont trois grands noms dont la France musicale contemporaine puisse à juste titre s'enorgueillir.

Auprès de ces grands maîtres viennent se grouper d'autres compositeurs qui, quoique moins illustres, ne sauraient être oubliés, soit qu'ils aient produit quelque œuvre de valeur, soit qu'ils fassent naître des espérances qu'un avenir prochain réalisera. Parmi ces musiciens, il nous faut citer Victorin Joncières qui, après avoir étudié la peinture, se lança dans la mêlée musicale et est chargé, aujourd'hui, de la critique artistique du journal *La Liberté.* Cette critique lui a valu, du reste, de nombreuses inimitiés : Joncières, en effet, dans sa jeunesse, était un enragé wagnérien ; mais la calme réflexion étant venue avec l'âge et l'expérience du théâtre, le jeune musicien, bien qu'admirant toujours les réelles qualités de l'œuvre de Wagner, osa, un beau jour, discuter les théories du maître et motiver des réserves. Alors,la foudre de Beyreuth éclata... Par bonheur, elle fit plus de bruit que de mal.

Après Joncières, se placent Lenepveu, Théodore Dubois, ancien directeur du Conservatoire ; puis, Paladilhe, Erlanger, Xavier Leroux, Debussy, le compositeur si discuté aujourd'hui, l'auteur de *Peliéas et Mélisandre*, dont la magie des procédés d'harmonie et d'instrumentation les plus subtiles, a permis au musicien de dire ce qu'on croyait ne pouvoir être exprimé avant lui ; viennent ensuite Georges Hüe ; Gustave Charpentier, le créateur du « Conservatoire populaire de Musique », appelé aussi « Conservatoire de Mimi Pinson » ou des « Midinettes », le chantre de la petite ouvrière dans *Louise ;* enfin, Bruneau, l'auteur du *Rêve*, de l'*Attaque du*

Moulin, de *Messidor*, de l'*Ouragan*, et de la *Faute de l'abbé Mouret* et autres œuvres inspirées par les romans immortels de Zola. C'est à Alfred Bruneau que revient l'honneur d'avoir ouvert une voie nouvelle au drame lyrique en y introduisant la Vie, la Vie palpitante et forte : il s'est ainsi fait chef d'Ecole.

Je clôturerai cette liste des compositeurs contemporains en citant Vincent d'Indy — sur lequel je me permettrai de m'étendre parce que, personnalité complexe, il s'est fait une place à part parmi les compositeurs français et qu'à cette heure même ses procédés dramatiques sont soumis aux critiques les plus diverses.

Issu de la forte race cénevole, d'Indy naquit à Paris en 1852 ; entré au Conservatoire, le jeune musicien n'aima point ou guère l'enseignement qu'il y reçut jusqu'au jour où il travailla avec César Franck, qu'il connaissait de longue date, qui devint son maître cher et dont il garda l'empreinte.

Passionné de musique, il figure au concert Colonne en qualité de timbalier. Avec une lucidité d'homme de science, en technicien théorique, puis en ingénieur musical, il s'instruit, il classe et organise ses sensations. Il devient un savant et acquiert, peu à peu, une érudition, admirable en vérité qui fait un des plus remarquables professeurs de composition.

Les élèves de *La Schola Cantorum* — sorte de Conservatoire libre de musique — le savent mieux que quiconque. Cette institution, créée d'abord pour ressusciter le chant grégorien, s'est peu à peu modifiée. Vincent d'Indy, avec une parfaite sagesse, y donna des auditions de maîtres anciens, de classiques, de vieux Français, d'Italiens, d'Allemands, — habituant l'oreille aux progrès de l'harmonie, la guidant à travers les influences subies, pour la conduire vers les auteurs modernes et les compositeurs contemporains.

Cette tâche que s'est imposée Vincent d'Indy est des plus nobles ; elle ne suffit pas cependant à accaparer tous ses loisirs, puisque le maître trouve encore le temps de composer des partitions pour le concert et pour le théâtre. Parmi ces dernières, je tiens à signaler *Fervaal*, œuvre très laborieuse où l'on retrouve, avec des inventions raffinées, des réminiscences manifestes de Wagner, au milieu desquelles se dessine un drame d'amour touchant et où reparaît l'influence de César Franck.

D'Indy donna en 1903, au théâtre de la Monnaie de Bruxelles, une action musicale en deux actes dont il écrivit à la fois le poème et la musique : cette œuvre est *l'Etranger*. Cette partition apparaît comme le travail admirablement

coordonné d'une volonté savamment dirigée et comme le résultat d'une application soutenue dans le domaine des pures régions de la beauté morale. L'auteur a moins cherché la communication directe avec l'auditeur par l'entraînement chaleureux de sa musique, que l'action naissant des harmonieux effets engendrés par l'effort d'une intelligence artistique supérieure.

Les œuvres de Vincent d'Indy ne se livrent pas avec facilité ; elles sont touffues comme une forêt vierge ; elles exigent, pour être comprises, une attention soutenue et réclament, pour être goûtées pleinement, une culture approfondie de l'art musical. Puis, l'auteur y fait visiblement trop abstraction des exigences du tempérament français ; nous sommes trop positifs, trop avides de drames humains, trop déclamatoires, trop mélodistes en un mot, pour que les partitions savantes de d'Indy nous émeuvent ou seulement nous plaisent : nous voulons vibrer et être pris par les entrailles... Aussi, malgré leur grande valeur, elles trouvent difficilement le succès qu'elles méritent, en définitive.

Cela n'est pas dit pour amoindrir le mérite du talent de Vincent d'Indy, loin de là ; mais je crois que son œuvre ne sera vraiment appréciée à sa juste valeur que dans un avenir éloigné. Puis, disons-le en toute franchise, d'Indy est surtout un musicien érudit plutôt qu'un compositeur de génie : il lui manque cette puissance créatrice, ce souffle mystérieux, ce *mens divinior*, comme disait Horace, auxquels le talent même le plus expert et le plus consciencieux ne saurait suppléer. Puisse une œuvre nouvelle du maître nous donner un brutal démenti : nous serons heureux de l'enregistrer...

Vincent d'Indy sera le dernier compositeur dont nous nous occuperons ici.

***

Porterai-je maintenant, en matière de conclusion, un jugement sur la période contemporaine dont nous venons de signaler les maîtres et les œuvres qui l'ont illustrée ? Non, et cela pour de multiples raisons qu'il est facile de deviner ; qu'il me soit permis de dire seulement que l'époque où nous vivons sera plus tard très intéressante à étudier. Notre musique, notre grande musique dramatique surtout — objet de cette étude — continue sa marche ascendante : elle renouvelle ses procédés, sa langue s'enrichit chaque jour ; elle est dans une des périodes de transformation, d'évolution qui préparent l'avenir.

La caractéristique de notre art est toujours, certes, l'éclectisme clairvoyant et délicat, la combinaison intelligente et fine, l'habile adaptation d'éléments très divers. Aujourd'hui cependant, les théories de Wagner semblent visiblement préoccuper nos compositeurs. L'avenir seul pourra nous dire quelle sera l'influence de ce grand maître sur notre Ecole. Ce que nous pouvons assurer dès aujourd'hui, c'est que, quoi qu'il arrive, quelles que soient les transformations par lesquelles notre musique passera, elle est et restera française, comme elle est restée française après Gluck, après Rossini, après Meyerbeer...

C'est sur ces mots que nous arrêterons ce travail sur le Drame lyrique.

Ainsi se trouve réalisée la première partie du plan que nous nous sommes tracé ; plus tard, nous aborderons la seconde partie du programme en discourant sur la *Comédie lyrique*, — opéra-comique, opérette, ballet.

Le travail que nous clôturons aujourd'hui comporte, certes, de nombreuses lacunes ; pour le rendre à la fois intéressant et instructif sous forme d'études courantes — qui ne sauraient être froides, copieuses et sèches comme un document de bibliothèque, — il nous a fallu sacrifier bien des détails curieux ou arides : c'est en avouant nos fautes que nous espérons nous les faire pardonner.....

Pourtant, disons que notre tâche serait par trop insuffisamment remplie si, rapidement, nous ne jetions un coup d'œil sur les maîtres étrangers dont les œuvres sont représentées avec tant de succès sur nos scènes lyriques, et dont l'influence n'a pas été sans modifier l'idéal artistique et l'esthétique de nos grands musiciens ; il y a là un supplément d'information qu'il nous importe de ne pas négliger : c'est le travail complémentaire auquel nous allons nous livrer.

CHAPITRE V

Les Maîtres Étrangers

Notre série de chapitres sur l'Histoire du drame lyrique est virtuellement close ; cependant et quitte à nous répéter, nous dirons que notre travail serait incomplet et que nous ne comprendrions que bien imparfaitement l'évolution de notre propre musique dramatique, si nous ne signalions, ne serait-ce qu'à titre de simple indication, les compositeurs étrangers dont les œuvres dramatiques figurent au répertoire de nos grandes scènes nationales, et ceux dont l'influence est mondiale.

Au nombre des maîtres qui nous intéressent, et dont la plupart sont la plus grande gloire de l'Ecole allemande, vient, en première ligne, Mozart. Il écrivit plusieurs opéras, parmi lesquels je citerai *Idoménée*, *L'Enlèvement au sérail*, *Les Noces de Figaro*, *Don Juan*, *La Flûte enchantée*, *La Clémence de Titus*, qui fut son dernier drame lyrique. *Les Noces de Figaro*, *Don Juan*, *La Flûte enchantée*, sont au nombre des œuvres que nos théâtres tiennent encore à l'honneur de représenter.

Le génie de Mozart est dans la grâce, la tendresse ineffable, que nul n'a pu surpasser ; il est aussi dans la merveilleuse pondération de toutes les parties de l'œuvre, dans la clarté, dans la parfaite pureté de la langue musicale. Mais ce doux, ce tendre, ce classique par excellence, possède en même temps l'esprit et la finesse, comme dans *Les Noces de Figaro* et *La Flûte enchantée*, la hardiesse et la force, comme dans *Don Juan*.

Il donna à la scène plus de mouvement, de vie et de variété ; il introduisit dans la musique quelque chose de plus humain et de plus pathétique : un souffle moderne, je di-

rai presque romantique, anime *Don Juan*, en effet. Son influence, certes, ne fut guère sensible sur le théâtre de France ; n'empêche qu'aujourd'hui, c'est pour nous un vif plaisir, non exempt d'un puissant intérêt, que d'assister aux représentations de ses œuvres.

⁂

Après Mozart, il nous faut citer Beethoven, surnommé le plus grand des musiciens, le maître incontesté de la Symphonie.

Beethoven, que se disputent le XVIIIe et le XIXe siècles, ayant écrit ses huit symphonies, comprit qu'il avait parcouru, dans le domaine de la musique purement instrumentale, le cercle des émotions qu'elle pouvait exprimer ; les instruments ne lui suffisant plus, il y joignit les voix, et de cette alliance naquit la neuvième Symphonie, monument colossal autour duquel errent encore les musiciens inquiets. Ici, et j'attire sur ce point particulièrement l'attention, l'intention de marier le Drame à la Symphonie est manifeste : avec la neuvième Symphonie, nous sommes en plein drame, non pas de celui qui fait assister aux aventures de personnages plus ou moins imaginaires, mais celui qui consiste dans la peinture et l'expression de la passion humaine.

Avec de pareilles tendances, il n'était plus étonnant que Beethoven voulût aborder le théâtre. *Fidelio* fut le fruit de son essai. Avouons que cette œuvre n'eut jamais grand succès. Dans cet opéra, le sujet est sombre et mélodramatique ; les pensées musicales sont sévères, passionnées, puissantes ; elles s'adressent non aux sens, mais à l'âme du spectateur.

Il n'en reste pas moins vrai que l'idée d'associer la Symphonie au Drame était consacrée : elle fut grosse de conséquences. Dans les précédents chapitres, nous avons pu voir, en effet, combien cette conception fut la grande préoccupation de certains de nos propres compositeurs français. En s'inspirant d'une doctrine qu'on qualifiait alors de révolutionnaire, ils introduisirent tout simplement dans l'opéra un élément nouveau d'une grande puissance d'expression.

⁂

Après Beethoven et pendant la même période, Weber semble être le musicien qui a le plus influé sur les tendances modernes de notre art. L'auteur de *Freyschütz*, — œuvre superbe qui obtint un légitime succès et que nous avons pu ap-

plaudir en France même il y a peu de temps, — l'auteur de *Freyschütz*, disons-nous, produisit en outre *Préciosa*, *Euryanthe* et *Obéron*, trois opéras de grande valeur, bien que les deux derniers eussent été incompris à leur apparition. Mais ce sont ses *Ouvertures* qui ont placé Weber au premier rang des compositeurs.

L'*Ouverture* est une composition généralement instrumentale qui précède un opéra. Elle est comme à cheval entre l'art symphonique et l'art dramatique musical ; elle doit donc procéder des deux.

Il y a deux sortes d'*Ouvertures :* celles qui n'ont d'autre but que de fixer l'attention de l'auditeur avant de commencer la pièce, et celles qui représentent, comme dans un résumé rapide, les différentes péripéties du drame. On peut distinguer parmi ces dernières, les *Ouvertures dramatiques*, qui peignent les diverses phases de l'action ; et les *Ouvertures* pour ainsi dire *passionnelles*, qui expriment les diverses passions des personnages et disposent l'auditeur à les ressentir, à mesure que se déroule le Drame.

Il faut compter encore les *Ouvertures pittoresques*, qui posent, si nous pouvons nous exprimer ainsi, le décor de la pièce.

Souvent, la page initiale d'un opéra procède des trois genres, subjectif, dramatique et pittoresque.

Weber créa, on peut le dire, les *Ouvertures* en même temps pittoresques et dramatiques ; d'une allure emportée comme le génie du maître, d'une merveilleuse intensité de coloris, elles sont à la fois le décor et la synthèse du Drame...

L'*Ouverture* est une forme qui a laissé de brillants souvenirs ; je dis « qui a laissé », car l'Ecole contemporaine, dénuée de tout sentiment de reconnaissance, semble l'abandonner définitivement. Dans les œuvres modernes, en effet, après un prélude insignifiant à l'orchestre, le rideau se lève et l'action commence. Est-ce un bien, est-ce un mal ? Les avis sont très partagés. Mais il est évident que le Drame musical comme nous le comprenons aujourd'hui, avec sa trame serrée et l'union étroite de la Poésie et de la Musique, ne se prête guère à des coupures ou à des extraits, si j'ose m'exprimer ainsi, dont doive se composer uniquement l'*Ouverture*.

⁂

Si l'auteur de *Freyschütz* a apporté au Drame lyrique les ressources de son génie créateur, Schumann, de son côté, bien que son âme rêveuse ne le portât pas vers le théâtre et

que ses deux opéras *Manfred* et *Geneviève* eussent eu peu de succès, Schumann, disons-nous, eut une grande influence sur l'art dramatique. Il entreprit, en effet, une lutte à mort contre les anciennes Ecoles et préconisa un art nouveau : il fut manifestement le précurseur de Wagner.

*
**

Ce nom de Wagner, que je prononce incidemment, appelle enfin notre attention sur une des plus prodigieuses organisations musicales de la seconde partie du XIXe siècle, c'est-à-dire de notre époque.

La réforme wagnérienne est trop importante, elle a laissé chez nous une empreinte trop formidable et elle joue aujourd'hui un rôle trop considérable dans notre propre opéra, pour que nous n'y consacrions pas une grande partie de ce dernier chapitre.

Beaucoup de personnes, en effet, parlent de Wagner, de ses théories et de ses œuvres : peu savent exactement en quoi consiste l'intervention du puissant maître allemand, en quoi il s'est montré novateur hardi, révolutionnaire intransigeant et supérieurement doué. Il ne nous appartient pas, certes, en ce court exposé, de développer avec toute l'ampleur qu'il peut comporter, le sujet que nous abordons aujourd'hui : non ; toutefois, nous allons essayer de dégager nettement les grandes lignes de la réforme wagnérienne : nous allons l'analyser, la critiquer, la juger.

*
**

Au préalable, qu'on me permette, pour mieux exposer la doctrine de Wagner, de faire succinctement un petit cours à la fois historique, critique et technique d'art musical :

La Musique dramatique comporte, d'après la définition même que nous en avons donnée dans notre premier chapitre : 1° La Musique dramatique religieuse, dont le modèle est l'*Oratorio* ou *Opéra spirituel*, et 2° La Musique dramatique profane, dont le type classique est l'*Opéra*.

L'*Opéra* est une œuvre musicale composite, complexe et compliquée. Il exige pour son exécution parfaite le concours de tout ce qu'il y a de plus exquis dans les autres branches des beaux-arts : il force d'adjoindre à la Musique vocale et instrumentale, la Poésie, qui dessine l'action dramatique, la Peinture, qui l'encadre de ses décors ; la Danse en est souvent le complément obligé, et la Mécanique apparaît avec tous

ses perfectionnements dans les merveilles des changements à vue et des effets d'optique ou autres qui constituent la science compliquée du machiniste.

Un *Opéra* offre donc, en quelque sorte, la dernière expression du génie humain à l'époque où il est représenté.

Je sais que les pires choses ont été dites ou écrites contre l'*Opéra*, sous prétexte que c'est un genre faux et invraisemblable. La plus grande bizarrerie inhérente au genre est celle, évidemment, qui consiste à faire chanter les personnages dans des circonstances qui n'inspireront jamais à un homme sensé l'idée d'exhaler la moindre mélodie ; d'autres fois, des gens qui dans leur rôle vrai devraient se taire, par exemple, des conspirateurs introduits dans le palais des tyrans, prendront le temps de chanter un chœur ; ailleurs, dans un péril pressant et n'ayant de salut que dans la fuite, le héros attendra patiemment la fin de la ritournelle et entonnera alors un air de bravoure, comme s'il suffisait de chanter pour conjurer le danger !

Toute l'adresse du librettiste consiste avant tout à sauver ces situations fausses nées d'un art éminemment conventionnel ; mais il peut se faire, je dois l'avouer, qu'elles soient parfaitement invraisemblables. Voltaire, lui-même, a persiflé avec beaucoup d'esprit la Musique dramatique ; et dans *Candide*, il va jusqu'à dire : « L'Opéra peut amuser « une heure, mais s'il dure plus longtemps, il fatigue tout « le monde, quoique personne n'ose l'avouer. La Musique « aujourd'hui n'est plus que l'art d'exécuter des choses dif- « ficiles, et ce qui n'est que difficile ne plaît point à la « longue. J'aimerais peut-être mieux l'Opéra si on n'avait « pas trouvé le secret d'en faire un monstre qui me révolte. « Ira voir qui voudra de mauvaises tragédies en musique « où les scènes ne sont faites que pour amener très mal à « propos deux ou trois chansons ridicules qui font valoir « le gosier d'une actrice ; se pâmera de plaisir qui voudra « ou qui pourra, en voyant un ténor fredonner le rôle de « César et de Caton, et se promener d'un air gauche sur des « planches : pour moi, il y a longtemps que j'ai renoncé à « ces pauvretés qui font aujourd'hui la gloire de l'Italie, « et que des souverains paient si chèrement. »

Le même auteur, toujours aussi spirituel que mordant, écrit ailleurs : « L'Opéra est un spectacle aussi bizarre « que magnifique, où les yeux et les oreilles sont plus satis- « faits que l'esprit, où l'asservissement à la musique rend « nécessaires les fautes les plus ridicules »... « L'Opéra, « ajoute-t-il, enfin, autre part, c'est aussi un rendez-vous pu-

« blic où l'on s'assemble à de certains jours, sans savoir « pourquoi ; c'est une maison où tout le monde va, quoiqu'on « dise du mal du maître, et qu'il soit ennuyeux »...

C'est ni plus ni moins, en termes vifs et cruels, une condamnation en règle de l'*Opéra!* Avouerai-je cependant que s'il y a beaucoup d'exagération dans les appréciations de Voltaire, elles renferment aussi d'incontestables éléments de vérité. Les réformes successives que les compositeurs du XIXe siècle s'appliquèrent à introduire dans le Drame lyrique, viennent justifier, du reste, dans une certaine mesure, les critiques du grand poète de Ferney ; et vraisemblablement Wagner, lui-même, ne fut pas sans s'inspirer des paroles de Voltaire avant d'entreprendre sa grande réforme musicale.

Quels que soient ses défauts, l'*Opéra* offre pourtant des beautés d'un ordre si élevé qu'on passe volontiers sur ce que sa structure et sa condition d'existence ont de conventionnel, d'artificiel. C'est aux librettistes et aux compositeurs à atténuer dans la mesure de leur génie les imperfections du genre.

⁂

Bien que l'*Opéra* soit une œuvre complexe, on peut aussi ne l'envisager qu'en lui-même, c'est-à-dire dans sa partition. C'est alors une composition à la fois dramatique et musicale dont les diverses parties sont : l'*ouverture*, l'*introduction*, les *récitatifs*, les *airs*, les *cavatines*, les *duos*, *trios*, *quatuors*, *quintettes*, les *chœurs*, les *finales*, etc., le tout entremêlé de danses, de ballets et de divertissements de toutes sortes. Toutes ces parties ne sont pas essentielles, évidemment : le compositeur n'emploie que celles qui peuvent servir à l'agencement et à l'intérêt du drame tel qu'il l'a conçu.

Suivant la nature des impressions qu'ils veulent provoquer, les opéras peuvent se diviser en : 1° *Grands opéras* ou *opéras sérias*, du mot italien *seria* qui veut dire *sérieux ;* 2° *Opéras proprement dits* ou *opéras semi-sérias*. Les premiers correspondent à la tragédie et les seconds à la haute comédie ; ils n'admettent jamais le dialogue en prose dans les intervalles des morceaux de chant et le remplacent par des *récitatifs ;* 3° *Opéras-comiques :* ils admettent, eux, au contraire, le dialogue en prose ; 4° *Opéras-bouffes*, qui se distinguent de l'*Opéra-comique* par une nuance marquée et accentuée de bouffonnerie ; 5° Enfin, *Opérettes :* l'*Opérette* est un diminutif de l'*Opéra-bouffe*.

Cette division convient à l'*Opéra* traditionnel ; hier, elle

était encore exacte ; aujourd'hui, elle ne saurait rigoureusement s'appliquer à la musique dramatique telle que l'orientation actuelle nous la fait concevoir ; l'intervention de Wagner, ainsi que nous le verrons bientôt, a tout bouleversé : les formes nouvelles entraînent des divisions nouvelles.

L'*Opéra séria* et l'*Opéra semi-séria* sont donc de grands poèmes dramatiques et lyriques conçus pour la scène théâtrale et chantés avec accompagnement d'un orchestre complet.

Cette première série d'études dont nous écrivons les dernières pages, n'a été justement consacrée qu'à la critique des chefs-d'œuvre qui se sont produits dans ces deux genres, et qu'à l'examen des compositeurs qui les ont illustrés...

Nous avons déjà dit que le *Grand Opéra* et l'*Opéra* comportent une *ouverture*, puis des *duos, trios, quatuors, reprises, finales*, etc., le tout soutenu par un *motif* ou *discours musical* mêlé de *récitatifs*, de *cavatines*, d'*ariettes*, de *grands airs*, de *cantilènes*, et agrémenté de *danses* et *autres divertissements*.

Dans ce genre d'œuvres, qu'on peut qualifier d'*Opéras classiques*, les principaux moyens d'expression musicale sont, en définitive, l'*aria* ou *air*, et le *récitatif*, c'est-à-dire les deux formes extrêmes entre lesquelles oscille la mélodie. La première de ces formes est très artistique, la seconde ne l'est pas assez.

Le *récitatif*, en effet, accompagné d'une simple tenue d'accords par les instruments, peut être considéré comme la première extension du langage parlé dans le domaine du chant ; à ce titre il est tout voisin de la nature, il reproduit avec un « minimum d'altération » les cris instinctifs de la passion et de toutes les nuances. Mais ses inconvénients sont nombreux : il est raide et monotone ; il manque d'agrément ; il ne satisfait pas ce besoin d'ordre qui joue un rôle si grand dans le plaisir de l'oreille. En outre, il rend la tâche du musicien vraiment trop facile : il est une sorte de négation de l'art. Dans tous les cas, il apparaît comme un non-sens. Aussi, afin de détruire l'allure plate du « récitatif » et d'éviter les effets déplorables qu'il pourrait produire en lui faisant succéder un air plein de fureur, le compositeur adroit a-t-il soin de faire prendre au récitatif, à mesure qu'il approche d'un air, l'accent et le caractère de ce dernier. Mais tout cela est moins de l'art que du métier.

L'*air*, lui, est un ensemble fermé, avec un commencement, un milieu et une fin. Avec sa carrure, il a l'avantage de tout

ce qui est symétrique et bien proportionné. En revanche, on peut lui reprocher de trop façonner l'expression du sentiment et de remplacer la vérité par le plaisir pur. Il donne à la ligne mélodique une raideur de paraphe que la nature ne lui connaît point. En outre, comme les textes littéraires ne se prêtent pas toujours aux symétries qui lui sont chères, il est obligé, pour arriver à se constituer, de répéter fastidieusement certains mots ; ajoutons, sans trop en médire, que la netteté même de sa structure servile le voue à la banalité...

Les peuples méridionaux en général et le peuple latin en particulier, ont, entre autres caractères distinctifs, une très heureuse aptitude au chant ; nous avons déjà fait cette remarque en parlant incidemment des musiciens de l'Ecole italienne, notamment. La mélodie est leur élément. Aussi, est-il tout naturel de voir les compositeurs des pays du soleil écrire avec la préoccupation constante de fournir à la virtuosité du chanteur un prétexte d'éclat et de parade. De cette disposition au chant est sorti le règne absolu de l'*air*, c'est-à-dire la musique simplifiée, dépouillée rétrécie, emprisonnée dans des formes pauvres et d'une beauté banale, privée de cette ampleur, de cette liberté, de ces admirables ressources que lui avaient données les premiers maîtres.

L'*air* et le *récitatif* forment donc dans leur perpétuelle et monotone juxtaposition la base fondamentale de l'*Opéra* classique ; il y a antagonisme entre eux, car si l'un exprime le charme, l'autre traduit la vérité. Le grand Gluck trouva devant lui, ainsi que nous l'avons vu dans un de nos précédents chapitres, l'obstacle de ces formes traditionnelles, qui rendent l'*Opéra* raide, étroit : tout en paraissant sacrifier l'élément musical à l'élément dramatique, il n'élargit pourtant qu'insuffisamment les formules dans leurs principes ; il les laissa presque toujours subsister ensemble sans les concilier. Ses successeurs ne furent guère plus révolutionnaires que lui, et il faut arriver à notre époque pour trouver, enfin, un compositeur assez audacieux et assez génial pour briser définitivement un moule fait de préjugés mesquins et de conventions archaïques...

L'*Opéra* classique cherche aussi un nouvel élément d'expression, ou mieux d'intérêt, dans ce que l'on pourrait appeler les *hors-d'œuvre*, dont les *danses*, les *divertissements*, les *fêtes*, etc.,sont les plus habituelles manifestations. Nous avons déjà eu l'occasion, en parlant des théories de J.-J. Rousseau, de nous expliquer sur ce point et de montrer combien ces « hors-d'œuvre » portent au Drame musical un incontestable préjudice. Ce qui n'empêche qu'il faut arriver à

Wagner pour voir repoussés définitivement des accessoires plus encombrants qu'heureux. D'ailleurs, on fit expier durement à ce dernier son audace, puisque si Richard Wagner, bravant le courroux des amateurs de *ballets*, se refusa énergiquement à introduire un *divertissement* dans le *Tannhauser*, la chute bruyante et injustifiée de son œuvre à Paris, en 1861, lui fit payer chèrement sa fidélité à la raison...

Si l'*Opéra* peut et même doit se comprendre sans les fêtes ni les *divertissements*, il ne saurait exister, par contre, sans l'*Orchestre*, qu'il complète et qu'il reproduit de mille manières.

L'idée de soutenir les voix par des instruments est vieille comme l'art musical lui-même, et il faut rechercher dans cette idée simplette l'origine modeste de l'*Orchestre*.

L'*Orchestre* est un élément indispensable à la Musique dramatique ; il est la condition essentielle de l'*Opéra ;* il est aussi le grand régulateur du mouvement mélodique ; il est, enfin, le puissant auxiliaire de l'expression.

Longtemps, son action s'est bornée à n'être qu'un maigre accompagnement ; puis, sous l'influence des Rameau et des Gluck, ainsi que nous l'avons pu voir dans les précédentes études, les instruments sont venus fortifier l'expression des parties vocales et augmenter l'effet dramatique général. Plus tard, grâce à l'œuvre de Berlioz et de Félicien David — que nous avons eu, au reste, l'occasion d'étudier en son temps, — la Symphonie s'est développée chez nous et avec elle est né le besoin d'une harmonie plus subtile et plus raffinée, d'une instrumentation plus fouillée et plus colorée, d'une mélodie, moins saisissable peut-être, mais plus nouvelle de formes, plus profonde de pensée. Un siècle de Symphonie ne s'est pas en vain écoulé sans impressionner vivement les compositeurs, et l'*Orchestre* peu à peu s'est développé et a pris une place, sinon prépondérante, du moins très importante.

Pourtant, reconnaissons ici avant d'aller plus loin, que dans l'*Opéra* classique ancien, l'*Orchestre* ne joue qu'un rôle secondaire ; le souci de l'instrumentation n'a jamais été pour les musiciens des siècles passés l'objet de soins particuliers ; ils semblent n'avoir pas compris les mille ressources que réservent les instruments savamment dirigés. Il appartenait à une Ecole moderne d'assigner à l'*Orchestre* la place qu'il doit vraiment occuper : alors seulement est né l'art de l'instrumentation et de l'orchestration. Cet art ne vit que par les contrastes, soit entre les timbres divers employés simultanément en vue de faire prédominer un ou plusieurs d'entre eux, soit entre les combinaisons successives afin d'accaparer

et de fixer l'attention de l'auditeur, de toujours l'intéresser et l'amuser en lui présentant des sonorités nouvelles captivantes et appropriées aux circonstances et aux sentiments qu'on a pour but de dépeindre. C'est en cela que consiste le côté pittoresque, si puissant, de l'orchestration, comme sa participation efficace à la couleur locale.

Depuis lors, la sonorité n'a cessé d'augmenter. Au point de vue symphonique, cela n'offre aucun inconvénient. C'est seulement au théâtre qu'on pourrait craindre que les voix des chanteurs ne parvinssent à dominer le tumulte des instruments, s'il plaisait au compositeur de déchaîner mal à propos sa meute instrumentale ! Mais cela n'arrivera jamais à un homme de talent, à un musicien expérimenté dans l'art, relativement jeune, mais en très grand progrès, de l'orchestration : toute crainte est donc chimérique.

Aujourd'hui, l'intérêt dans la musique dramatique se partage donc entre la *Scène* et l'*Orchestre*, à peu près également, en penchant plutôt du côté de la symphonie, contrairement à ce qui avait lieu jadis. Ce déplacement de la conception semble indiquer que l'*Opéra* classique, qui a laissé tant de chefs-d'œuvre, est une forme épuisée qu'il convient de modifier. Il y a visiblement évolution. Une nouvelle orientation des esprits est née ; et elle doit de naître naturellement à la dernière réforme musicale, dont Wagner, il faut s'empresser de le reconnaître, a été l'âme.

Wagner fut donc le premier à saisir la vérité définitive. Il comprit, enfin, la nécessité où se trouvait placée la Musique sous peine de recommencer son œuvre déjà faite et bien faite, de renouveler ses formes, ses moyens d'action ; de changer de tout au tout, en quelque sorte, l'assiette du terrain sur lequel elle évoluait. Le genre symphonique pur avait donné tout ce qu'on en pouvait tirer. S'acharner à n'en point sortir, c'était risquer de le dénaturer, de l'abâtardir sans profit pour l'art. D'autre part, si la forme traditionnelle de l'*Opéra* avait produit des ouvrages admirables, là aussi, quand Wagner parut, se manifestaient des symptômes de lassitude et d'épuisement. Le public, à la longue, devait se fatiguer des chœurs de soldats, des chœurs d'évêques ou de moines, des défilés, des hors-d'œuvre, des airs de bravoure, en un mot, de tout cet appareil conventionnel d'où, à chaque nouvelle épreuve, la vie artistique se retirait davantage.

Richard Wagner, fort de sa triple supériorité de théoricien, de poète et de musicien, fut ainsi amené à concevoir le *Drame musical* où, dans la pensée du maître allemand, ne

devait plus rien subsister du matériel et des artifices de l'ancien *Opéra*...

Cette conclusion nous fait clore notre résumé historique et critique d'art musical et nous amène logiquement à parler de la réforme wagnérienne, objet principal de cette fin d'étude.

Donnons au préalable quelques détails biographiques sur Wagner.

Richard Wagner naquit à Leipzig, en 1813, d'un père qui exerçait les modestes fonctions de greffier. Sa vocation s'éveilla à l'audition des symphonies de Beethoven. Travaillant à la fois la Philosophie et la Musique, il commença par entasser théories sur théories.

Wagner vint alors à Paris avec sa femme Minna Planer jeune actrice de talent ; le prestige des représentations de l'Opéra excita en lui un grand enthousiasme. Réduit pour gagner sa vie à faire des réductions au piano, il mena en France une vie précaire et laborieuse : il écrivit *Rienzi* ainsi que les livrets du *Vaisseau fantôme* et du *Tannhauser*, mais il ne put rien faire représenter à l'Opéra. A Dresde, où une place de maître de chapelle lui avait été offerte par son protecteur, le roi de Saxe, il fit jouer avec succès son *Rienzi ;* mais le *Vaisseau fantôme* et le *Tannhauser* tombèrent à plat. Wagner, nature inquiète et opiniâtre, n'accusa que le public, qu'il jugea indigne de le comprendre, et s'attela à la partition de *Lohengrin.*

Les quatre œuvres que nous venons d'énumérer sont écrites dans la première manière du maître, celle dans laquelle il procède de Gluck, de Beethoven et de Wagner, et où, tout en apportant une note déjà bien personnelle, il n'a rien de révolutionnaire.

La part active que le jeune musicien avait prise en 1848 au mouvement insurrectionnel de Dresde, le contraignit à fuir de l'Allemagne. Il dut se réfugier à Zurich où il resta deux années et traça le plan de sa fameuse *Tétralogie.* Entre temps, Liszt, devenu son beau-père par suite du mariage de sa fille, Cosima Liszt, avec Wagner divorcé, entreprit une campagne vigoureuse en Allemagne en faveur de son gendre, et réussit à produire une sorte de réaction au bénéfice des œuvres wagnériennes qui avaient d'abord échoué. Cela n'empêcha pas, pourtant, *Tristan et Yseult* d'être énergiquement refusé par les artistes chargés de chanter ce nouvel opéra à Vienne.

Enhardi par les bravos allemands, Wagner revint à Paris. Il y donna quelques concerts, puis parvint à faire monter à

grands frais son *Tannhauser* à l'Opéra, en 1861. Ce fut une chute scandaleuse.

Richard Wagner, pris contre la France d'une haine féroce qui ne s'apaisa jamais, retourna en Allemagne. Ce fut alors que le jeune roi de Bavière lui ouvrit son cœur, son palais et son trésor. Du tout, Wagner fit largement usage : on eut *Beyreuth* et la *Tétralogie*. Le roi Louis perdit sa fortune et sa raison en cette entreprise sans exemple dans l'histoire du favoritisme.

C'est dans les œuvres écrites en cette partie de sa vie que Wagner devient véritablement un novateur : c'est alors qu'il adopte, en effet, sa seconde manière de composer, caractérisée par la division de l'œuvre dramatique en scènes se reliant les unes aux autres — ce qui anéantit l'ancienne coupe par *airs, duos, trios*, etc., — et par l'emploi systématique et permanent — déjà introduit dans *Lohengrin*, du reste, — du *Leit-motif*. C'est dans ce système nouveau que sont construits *Tristan et Yseult*, chaud duo d'amour inspiré par un conte breton du XIIIe siècle ; *Les Maîtres chanteurs*, comédie lyrique pleine de poésie, d'humour et de gaieté ; *L'Anneau des Niebelugen*, — colossale trilogie avec prologue, tirée du poème allemand des Niebelugen, ne pouvant s'exécuter intégralement qu'en quatre séances — d'où son autre dénomination de *Tétralogie* — et comprenant : 1° *L'Or du Rhin*, prologue ; 2° *La Walkyrie ;* 3° *Siegfried ;* 4° *Le Crépuscule des dieux*.

La dernière œuvre du maître fut *Parsifal*.

Wagner avait trouvé une source féconde d'inspiration musicale dans les anciennes légendes françaises et allemandes du moyen-âge. Il voulut être le chantre de ces grandes épopées : il y réussit. Malheureusement, discuté, dénigré autant qu'encensé, — victime aussi d'un brutal orgueil, — il mourut à Venise, en 1883, sans avoir assisté au complet triomphe de ses œuvres sur nos scènes françaises. Nos théâtres, en effet, lui furent systématiquement fermés pendant longtemps, — moins par pudeur artistique, je dois le dire, que par un étroit parti-pris où se mêlait un vague ressentiment d'amour-propre et de patriotisme froissés.

Aujourd'hui, la réussite de Wagner en France s'est affirmée d'une manière qui semble décisive : l'exécution sommaire et brutale du *Tannhauser*, en 1861, à l'Opéra ; les scandales dans les Concerts parisiens ; l'émeute de *Lohengrin*, en 1887, à Paris même ; l'opposition violente au même ouvrage en 1891, ont contribué à faire, par réaction, triompher la cause un peu compromise du grand compositeur allemand. A cette heure, le génie du maître est unanimement admiré. La fa-

veur du public à son égard ressemble presque à de l'engouement, je serais tenté de le croire.....

C'est que Wagner fut un prodigieux artiste ; sa réforme restera comme un des plus grands monuments dans l'histoire de la Musique dramatique.

⁂

Je prends la liberté d'en signaler les traits caractéristiques :

C'est, d'une part, l'union intime de l'action scénique du drame et de la trame musicale, et, d'autre part, la suppression de toute solution de continuité entre les diverses scènes, ainsi que l'emploi systématique du *leit-motif* ou *mélodie mère*.

Le *leit-motif* consiste dans une phrase mélodique représentant symboliquement, pour ainsi dire, soit un personnage du drame ; soit un état d'esprit ; soit, encore, un fait. Modulée, transformée de mille manières dans son rythme, dans son instrumentation, dans son harmonie, cette mélodie change d'expression, de sens, de couleur, suivant les péripéties de l'action, suivant les diverses passions et les différents sentiments du héros dont elle est, en quelque sorte, la personnification musicale ; et cependant elle reste la même, toujours reconnaissable pour qui sait écouter.

Le *leit-motif* est un procédé de la plus haute puissance expressive et d'une intensité lumineuse incomparable : Wagner ne l'inventa pas ; il ne fit qu'en généraliser l'emploi, puisqu'on en retrouve des traces dans Beethoven, dans Meyerbeer et surtout dans Berlioz.

Quoi qu'il en soit, dans le Drame musical nouveau, plus de répétition de paroles, plus de remplissages insignifiants, plus de sacrifices des situations importantes à l'obligation de faire valoir l'adresse d'un chanteur ou d'une ballerine : rien qu'un drame héroïque, logiquement bâti, mettant en conflit des personnages de proportions épiques, et accordant une très grande place au développement psychologique, sentimental et symbolique. Les paroles sortent de la catégorie des couplets de facture, pour devenir de la poésie sérieuse et élevée, mise en valeur et colorée par une déclamation musicale toujours juste et expressive, tandis que, grâce au rappel des motifs caractéristiques de chaque personnage, de chaque épisode, l'orchestre, dans sa trame infinie, souligne et éclaire le texte poétique et supplée, sans jamais empêcher d'entendre la parole, à tout ce que la parole ne suffirait pas à nous faire comprendre.....

En résumé, toute la méthode de Wagner consiste à mieux répartir et à mieux définir les rôles entre les chanteurs et les instruments. De toute l'œuvre du maître est proscrit tout ce qui ne se rapporte pas directement à l'action : les « airs », les « cavatines », les traits brillants disparaissent ; les « soli » sont rares. Le chant ou, plus exactement, la déclamation des acteurs, quand il n'est pas noyé dans les ensembles vocaux, est presque toujours strictement encadré dans le dessin de l'orchestre.

La tentative était originale et audacieuse ; elle dépassait en hardiesse tout ce que les derniers siècles avaient essayé ; et il était peut-être permis à Wagner de soutenir que, depuis la tragédie grecque, l'on n'avait rien réalisé de pareil. Pour venir à bout d'une telle œuvre il fallait un homme qui fût à la fois grand musicien et grand poète, et Wagner fut l'un et l'autre ; il fut plus même, puisque, non content de créer le livret et la partition de tous ses ouvrages, il présida à leur mise en scène et dirigea jusqu'à la confection des décors !

De l'emploi de la formule wagnérienne, c'est-à-dire du double parti-pris de la division du Drame musical par scènes et de l'usage du *leit-motif*, il résulte une cohésion, une unité et une intensité expressive incomparables, auxquelles ne peuvent prétendre les œuvres écrites en morceaux séparés, soudés par des récitatifs. Le *Drame musical* de Wagner peut être considéré comme coulé d'un seul bloc ; et, par comparaison, on peut envisager les *Opéras* écrits en dehors de cette formule comme des ouvrages de mosaïque ou de marqueterie.

La forme libre du *Drame musical* a, en outre, parmi tant d'autres avantages, celui particulièrement précieux de distribuer l'attention d'une manière égale sur toutes les parties du poème au lieu de la fixer au détriment des autres sur quelques endroits seulement. Et ce résultat est d'autant mieux atteint que l'union entre la Poésie et la Musique est partout étroite et serrée dans l'œuvre définitive, puisque le texte littéraire n'est point altéré par les répétitions fastidieuses que réclament dans l'*Opéra* classique la rondeur et le retour des périodes. D'ailleurs, l'alliance du Verbe et de la Mélodie a toujours été la grande préoccupation de Wagner : il n'a voulu d'autre librettiste que lui-même, parce que, pour obtenir l'association de l'action scénique et de la trame musicale qu'il rêvait, il lui fallait d'abord l'union intime de la Poésie et de la Musique, que lui seul se jugeait capable de réaliser. Depuis, imitant son exemple, beaucoup de compositeurs contemporains sont devenus leur propre librettiste, tels Vincent d'Indy, Gustave Charpentier, etc.

En parlant de J.-J. Rousseau, nous avons pu voir combien au XVIIIe siècle déjà, la question de la fusion des deux arts occupait les esprits. Le langage littéraire n'est pas, il s'en faut, l'expression complète et adéquate des phénomènes psychologiques, et l'on peut concevoir à côté de lui un mode d'expression du sentiment à la fois plus exact et plus étendu. Il ne suffit pas de plaire et de charmer, il faut aussi émouvoir, et le langage littéraire à lui seul est insuffisant à atteindre le suprême degré d'émotion ou de séduction ; pour y parvenir, il est obligé d'abandonner les règles fixes qui lui sont propres, il lui faut évoluer. C'est ce qui a fait écrire à Wagner : « La secrète et profonde aspiration de la Poésie est de se résoudre finalement dans la Musique ».

L'union de la Poésie et de la Musique a un triple fondement : 1° La tendance des deux arts à se pénétrer mutuellement ; 2° Leur impuissance à se suffire eux-mêmes dans certains cas ; 3° Enfin, la convention. La Musique aide et complète l'œuvre de la Poésie dramatique ; mais les deux œuvres ne peuvent s'unir d'une manière efficace non en se substituant, mais bien qu'en se juxtaposant en vue de l'expression suprême. C'est ce que le maître allemand comprit.....

Wagner, pour mieux fortifier l'action scénique du drame et de la trame musicale, a développé aussi l'art de l'orchestration, du coloris de l'orchestre, jusqu'à un point inconnu auparavant. En dehors des combinaisons nouvelles qu'il a imaginées entre les divers instruments de l'orchestre classique, il y a introduit des éléments nouveaux, notamment les *Tubas* et la *Trompette-basse*, qui enrichissent singulièrement le groupe des cuivres, sans rendre pour cela son instrumentation plus bruyante, ainsi qu'on peut le constater chaque fois qu'on entend une œuvre dans de bonnes conditions d'exécution, ce qui est rare chez nous.

Il faut aller à Beyreuth, c'est-à-dire dans la ville allemande où se trouve le théâtre modèle construit sur les indications de Wagner lui-même, pour se rendre compte de l'intensité d'émotion que peut produire un drame wagnérien lorsqu'il est joué religieusement et religieusement écouté, sans interruption d'applaudissements, sans bravo, brava, sans demande de bis, toutes choses rigoureusement interdites là-bas ; avec des décors et la mise en scène tels que le maître les a réglés ; avec l'orchestre invisible, aux sonorités délicieusement fondues, jamais bruyant ; avec la salle plongée dans l'obscurité totale : tout cela est grisant, enveloppant au suprême degré...

***

Wagner a-t-il réellement opéré une réforme ? A-t-il créé un art nouveau et national, comme il le dit lui-même ? Enfin, fera-t-il Ecole au sens exact du mot ?

Jusqu'à présent, aucun successeur ne se dessine nettement. On voit bien quelques compositeurs, aussi bien en France ou en Italie qu'en Allemagne, adopter ou plutôt essayer certains de ses procédés, mais personne encore, au moyen de ses « formules », n'a mis debout un ouvrage qui puisse être considéré comme la continuation de l'œuvre de Wagner. Pour continuer Wagner, il faudrait un homme de la même envergure que lui ; et si cet homme existe, il ne consentira pas à jouer le rôle d'un imitateur : il voudra, lui aussi, inventer quelque chose de nouveau..... Wagner n'a fait qu'influer puissamment sur l'évolution musicale ; il est non un réformateur, ni un chef d'Ecole, mais un fait isolé, un produit nécessaire, une ultime expression de plusieurs siècles d'efforts allemands !

Je ne discuterai pas dans leurs détails les théories de Wagner sur le *Drame musical* : j'en ai assez dit ; je me contenterai, toutefois, de signaler combien elles sont, parce que plus logiques, supérieures en beaucoup de points aux antiques formules du vieil *Opéra*. Est-ce à dire, néanmoins, que nous devions, nous Français, les accepter toutes sans restrictions ni réserves ?

C'est là un point délicat.

Si j'en juge par les cabales qui ont accueilli à l'origine les ouvrages du maître en France, l'âme nationale a semblé vouloir protester, dès le début, contre les entreprises hardies d'un novateur dont le grand défaut était, surtout, de n'être point de notre sang ; elle a voulu protester, aussi, contre des œuvres où souvent à l'intérêt dramatique se trouve substitué le symbole philosophique ou moral. Le conflit a évidemment pris sa source, en dépit de tout parti-pris, dans l'opposition de deux races qui n'ont ni les mêmes dons naturels, ni le même sens esthétique, ni la même oreille. Plus tard, Wagner a fini, certes, par s'imposer chez nous, mais contrairement aux apparences, je dois avouer que le public le subit moins par goût et plaisir que par curiosité et, disons le mot, par bon ton et snobisme !..

C'est que, évidemment, ce qui peut convenir à l'esprit germanique peut bien ne point être admis par l'esprit latin : quoi qu'on en dise, l'art aura toujours une patrie, et les frontières

artistiques et intellectuelles, pas plus que les frontières naturelles, ne seront jamais détruites.

Mais, tout en reconnaissant que nous sommes des Français et non des Allemands, que notre éducation s'est faite à Rome et à Athènes et non chez les Scandinaves, que l'œuvre la mieux appropriée à notre esprit, c'est l'œuvre claire, élégante, de proportions moyennes, est-ce à dire que, sous prétexte de rester fidèle à ses origines, notre race est condamnée à l'immobilité ? Toute évolution lui est-elle interdite ?

Assurément non ! L'esprit étroit de conservation est, d'ailleurs, la négation même de tout progrès.

C'est pourquoi nous estimons que si de sublimes œuvres lyriques ont pu être faites sur le modèle des antiques formules d'*Opéra*, nous pensons que ce n'est pas une raison pour croire obstinément que des œuvres, plus belles encore peut-être, ne puissent éclore sous l'inspiration d'un génie imprégné des idées nouvelles et des théories du jour. Acceptons donc, d'où qu'elles viennent, les doctrines d'aujourd'hui dans ce qu'elles ont de compatible avec notre caractère, avec notre conception, dans ce qu'elles ont de commun, en un mot, avec le génie de notre vieille race française : elles ont une valeur indiscutable, c'est l'essentiel. Des tentatives ont déjà été faites, d'ailleurs, par d'illustres compositeurs ; elles ont donné les meilleurs résultats : que cela nous encourage et brise notre entêtement. Ne restons pas cramponnés au passé : la vie n'est qu'une éternelle évolution. Ne soyons donc ni réfractaires, ni routiniers, ni trop traditionnels ou trop exclusifs.

D'Alembert a écrit : « Toute musique pour peu qu'elle soit nouvelle, demande de l'habitude pour être goûtée ». Acquérons donc cette habitude, et nous trouverons peut-être quelque chose de bon dans des procédés ou dans des œuvres que nous dénigrons systématiquement, sans nous donner la peine de les comprendre ou de nous les assimiler ; par contre, qu'un engouement funeste ne nous laisse pas tomber dans un excès contraire et ne nous fasse pas proclamer chefs-d'œuvre des pièces plutôt banales bien qu'écrites dans un style nouveau...

Et, résultante naturelle d'efforts combinés, apparaîtra alors, sûrement, le grand génie musical dont parle Catulle Mendès en une page magistrale que je veux transcrire ici pour terminer cette discussion artistique :

« En même temps que Richard Wagner, poète-musicien, « qu'il faut laisser seul, écrit Mendès en un style savoureux, « il y a Richard Wagner esthéticien, dont les théories, uni- « versellement applicables, peuvent être acceptées par tous. « L'auteur d'*Opéra et drame* a découvert une Amérique dans

« l'art dramatique musical ; et ce n'est pas imiter Christophe « Colomb que de faire un voyage à New-York...

« Oui, j'en suis persuadé, une gloire aussi grande que légi- « time, une gloire d'une espèce nouvelle est réservée en France « au musicien de génie, — car, du génie, il en faut toujours « un peu, — qui, s'étant profondément imprégné de la double « atmosphère musicale et poétique éparse dans nos légendes « et dans nos chansons, et, le premier aussi, ayant accepté de « la théorie wagnérienne tout ce qu'elle a de compatible avec « l'esprit de notre race, réussira enfin, seul ou aidé par un « poète à délivrer notre opéra des entraves anciennes, ridi- « cules ou démodées. Qu'il unisse intimement la poésie et « la musique, non pour les faire briller l'une par l'autre, « mais en vue du drame, en vue du drame seul ; qu'il re- « pousse sans faiblesse, poète, tous les agréments littéraires, « musicien, toutes les beautés vocales ou symphoniques qui « seraient de nature à interrompre l'émotion tragique ; qu'il « renonce aux récitatifs, aux ariettes, aux strettes, aux en- « sembles même, à moins que le drame, à qui tout doit être « sacrifié, n'exige l'union des voix diverses ; qu'il rompe le « cadre de l'antique mélodie carrée ; que sa mélodie sans se « germaniser, se prolonge infiniment selon le rythme poé- « tique ; que sa musique, en un mot, devienne la parole, « mais une parole qui soit la musique pourtant ; et, surtout, « que l'orchestre, mêlant, développant, par toutes les res- « sources de la science et de l'inspiration, les thèmes repré- « sentatifs des passions et des caractères, soit comme un « grand foyer où l'on entendra palpiter tous les éléments du « drame en fusion, pendant qu'enveloppée de l'atmosphère « tragique qui en émane, l'action héroïque et hautaine, com- « plexe, mais logiquement issue d'une seule idée, se hâtera « parmi les passions violentes, et les incidents inattendus, et « les sourires, et les pleurs, vers quelque grande émotion fi- « nale ! — Celui qui réalisera une telle œuvre sera grand, et « nous l'aimerons ; car tout en empruntant à l'Allemagne des « formes qu'il aura d'ailleurs modifiées, il sera demeuré « Français par l'inspiration. Au grand nom de Richard Wa- « gner, célébré par les Allemands, nous opposerons glorieu- « sement le sien, ce nom que nul ne connaît encore, mais que « nous entendrons bientôt au milieu des applaudissements et « des cris de bienvenue. »

FIN



IMPRIMERIE PAUL SALMON, 10, RUE GAMBETTA, TOURS



